

## TREŚĆ

|   |      |
|---|------|
| Adam Bochnak: Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu . . . . .                                     | 1    |
| Zur Geschichte der gotischen Malerei in dem polnischen Westkarpathengebiete (Zusammenfassung) . . . . .   | 39   |
| Zbigniew Bocheński: Obrazy Giambattisty Pittoniego w kościele N. P. Marji w Krakowie . . . . .            | 41   |
| I quadri di G. B. Pittoni nella chiesa della Vergine Maria a Cracovia (Rendiconto) . . . . .              | 59   |
| Tadeusz Mańkowski: Sztuka Ormian lwowskich . . . . .  | 61   |
| L'art des Arméniens de Lwów (Résumé) . . . . .  | 161  |
| Zygmunt Batowski: Podróże artystyczne Jana Chrystjana Kamsetzera w latach 1776—1777 i 1780—1782 . . . . . | 165  |
| Johann Christian Kamsetzers Kunstreisen in den Jahren 1776—1777 und 1780—1782 (Zusammenfassung) . . . . . | 206  |
| Juljan Pagaczewski: Stanisław Tomkowicz (wspomnienie pośmiertne) . . . . .                                | 1*   |
| Marjan Niwiński: Adam Chmiel (wspomnienie pośmiertne) . . . . .   | 5*   |
| Skład Komisji Historji Sztuki w dniu 31 grudnia 1933 r. . . . .   | 9*   |
| Sprawozdania z posiedzeń za rok 1932 i 1933 . . . . .   | 10*  |
| Sprawozdania z posiedzeń za rok 1934 . . . . .  | 41*  |
| Indeks . . . . .  | 73*  |
| Spis ilustracyj . . . . .   | 102* |
| Spis rozpraw i komunikatów, ułożony według alfabetycznego porządku nazwisk autorów                        | 105* |

Zeszyt I niniejszego tomu (str. 1—164 i 1\*—41\*) wydrukowano w czasie od początku stycznia do połowy czerwca 1934 r., natomiast zeszyt II (str. 165—208 i 41\*—106\*) od początku stycznia do połowy kwietnia 1935 r.

ADAM BOCHNAK

## Z DZIEJÓW MALARSTWA GOTYCKIEGO NA PODKARPACIU

Pragnę podać garść wiadomości o kilku gotyckich obrazach na Podkarpaciu, bądź dotychczas zupełnie nieznanymi, bądź w literaturze naukowej jedynie wzmiankowanych, powiedzmy zanotowanych. Tematu nie wyczerpuję, publikuję tylko materiał zabytkowy, dodając doń pewne uwagi w tej myśli, że przydadzą się one komuś, kto opracowywać będzie całokształt dziejów naszego malarstwa średnio-wiecznego.

### I

Tradycja klasztorna bardzo chętnie wiąże dzieła sztuki, zachowane w klasztorze, z osobą fundatora, zwłaszcza gdy życie jego opromienia aureola świętości. Tak się rzecz ma z obrazkiem (25 × 41 cm bez ramy) malowanym temperą na drzewie, który z pietyzmem przechowują klaryski w Starym Sączu, a który wyobraża Madonnę z Dzieciątkiem, depcącą smoka i adorowaną przez franciszkanina w infule (fig. 1—3)<sup>1</sup>. W każdym razie już na początku XVIII wieku uchodził ten obrazek za pamiątkę po bł. Kindze, o czym świadczy napis na odwrotnej jego stronie: *Cellae B. Cune-gundae Virginis Sacra Supellex quam vetustate auritam (?) Deo dicata Virgo Constantia Jordanówna Abatissa Instaurari fecit Anno Dni 1701*<sup>2</sup>. Odnoszono go więc wtedy do wieku XIII. Nie jest to zupełnie w nauce nieznanym zabytkiem, albowiem przed czterdziestu zgórami laty wspominał o nim, jako o dziele z XVI wieku, Władysław Łuszczkiewicz<sup>3</sup>, który też niebawem podał jego reprodukcję, co prawda podług niezbyt dokładnego rysunku<sup>4</sup>. Łuszczkiewicz nie badał jednak obrazka sądeckiego szczegółowo, a potem już nikt się nim bliżej nie zajmował. Sprzeczność między tradycją klasztorną a opinią wybitnego historyka sztuki zachęca do bliższego zajęcia się tem dziełem, zwłaszcza że jego wartość artystyczna, na co już i Łuszczkiewicz zwrócił uwagę, jest niepoślednia.

<sup>1</sup> Obrazek ten badałem i fotografowałem dnia 30 października 1926 roku. <sup>2</sup> Ksieni Jordanówna interesowała się sztuką. Onato wprowadziła barok do gotyckiego kościoła klasztornego, sprawiając w roku 1699 do prezbiterjum trzy ołtarze, które stiukami przyozdobił Baltazar Fontana, twórca dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie. Cf. Pa g a c z e w s k i J., Baltazar Fontana w Krakowie. Rocznik Krakowski, XI, Kraków 1909, pp. 30—31. <sup>3</sup> W Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IV, Kraków 1891, p. LXXXV. <sup>4</sup> Ibidem, V, 1896, p. II fig. 1.



Młodziutka Madonna (fig. 1), w całej postaci, z Dzieciątkiem na lewej ręce, na złotym, obecnie zupełnie gładkim tle, ma na sobie suknię barwy czerwonej o odcieniu cynobrowym i biały, powłóczysty płaszcz o dużym, dekoracyjnym wzorze jakby z liści koniczyny, utrzymanym w barwie popielatej. Płaszcz o cieniach popielatych obrzeżony jest złotym galonem z barwnymi kamieniami. Podobnym szlakiem ozdobiono czerwoną sukienkę Dzieciątka Jezus. Na głowce Madonny spoczywa niska korona, wysadzana na obręczy szmaragdami. Włosy Matki i Dziecka jasnoblond. Pełne wdzięku Dzieciątko wyciąga rączkę, chcąc Matkę ująć pod brodę, by rozprószyć Jej smutne myśli. Marja nie zwraca uwagi na Dziecko; zamyślona patrzy w dal, jakby w przeczuciu przyszłej tragedji Swego Syna. Oś całej postaci lekko przegięta. Stopą obutą w śpiczasty trzewiczek depce Madonna smoka z jabłkiem w paszczy. Zielony smok<sup>1</sup> wije się w węzowych skrętach u Jej stóp. Aluzja to do słów Pisma świętego: »Et ait Dominus Deus ad serpentem: ... Inimicitias ponam inter te et mulierem et semen tuum et semen illius: ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo eius« (Genesis, III, 14—15). Przed Matką Boską klęczy po lewej<sup>2</sup> stronie maleńki duchowny w czarnym habicie, przepasanym białym sznurem franciszkańskim, w bogato perłami naszywanej infule na głowie i w białych rękawicach. O lewe jego ramię oparty jest pastorał, dziś ledwie widoczny. Pod stopami Marji ciemnozielona łąka z różnobarwnymi kwiatami<sup>3</sup>.

Obrazek oprawiony jest w drewnianą ramę o motywie przecinających się lasek gotyckich, opatrzoną wielką ilością oszklonych okienek, za którymi mieszczą się relikwie, oznaczone gotyckimi, minuskułowymi napisami na wąskich paskach pergaminowych (fig. 2).

Już na pierwszy rzut oka widać, że obrazek sądecki wbrew tradycji klasztornej, zanotowanej w roku 1701, nie ma nic wspólnego z XIII wiekiem, a zatem i z bł. Kingą<sup>4</sup>. Czy jednak data wyznaczona temu utworowi przez Łuszczkiewicza na wiek XVI — uczony miał z pewnością na myśli początek tego stulecia — da się utrzymać, odpowie analiza stylistyczna.

Jakże malarz ustosunkował się do natury? Wysmukłość Madonny (fig. 1) nie jest zgodna z przeciętną wysmukłością ciała ludzkiego: głowa mieści się w wysokości całej postaci aż dziewięć razy. Ramiona bardzo wąskie i strome, stan bardzo krótki. Ręce o palcach długich, cienkich, jakby bez kości. Prawa ręka wyszukanie

<sup>1</sup> Nazwałem tego potwora smokiem, bo ma on cielsko węża, ale z łapami. Rzecz jasna, że szło tu o węża-szatana, który skusił Adama i Ewę, albowiem ów potwór ma w paszczy jabłko. Może artysta przez dodanie łap chciał zaznaczyć, że to nie zwykły wąż, ale symbol szatana. <sup>2</sup> Przyjmuję wszędzie orientację heraldyczną. <sup>3</sup> Obrazek zachował się stosunkowo dobrze. Na postaciach Marji, Dzieciątka i klęczącego dostojnika nie zauważyłem przemalowań. Jasne, świeże i zharmonizowane barwy nie straciły blasku. Uszkodzenia ograniczają się właściwie tylko do tła, które przelociono na nowo bronzem, gdzieś niedługo naruszając kontur postaci. Spod tej nowszej, lichej pozłoty przebłyskuje miejscami piękne, pierwotne złocenie, a tu i ówdzie odślania się czerwony podkład pulmentowy. Na tle dostrzec można ślady rytego, roślinnego ornamentu, tak jednak zatartego, że bez zdjęcia nowej pozłoty bliżej określić go nie można. Z napisu na wstędze, która biegnie w górę z rąk franciszkanina, pozostały tylko niedające się odczytać zarysy. <sup>4</sup> Dla ścisłości nadmieniam, że w ostatnich czasach także i w gronie starsządeckich zakonnice powstały wątpliwości co do pochodzenia obrazka z czasów bł. Kingi. S. Marja Immakulata, klaryska, w książce p. t. Bł. Kinga, Kraków 1925, p. 185, pisze, że obrazek »zdaje się być z XIV wieku, choć mówią też, że dostała go bł. Kinga od rodziców«, przyczem dodaje, że »w takim razie relikwia św. Ludwika, biskupa Tuluzy, musiałaby być wprawiona później«.



upozowana. Budowa ciała nie zaznacza się pod sztywnymi fałdami płaszcza. Ułożenie płaszcza w takie duże, płaskie fałdy o gładkich płaszczyznach jest celowe. Umożliwiło ono malarzowi uwidocznienie wielkich motywów dekoracyjnego wzoru, na czym mu bardzo zależało. Płaszcz ten, niejako sam dla siebie istniejący, jakby draperja na pokaz na stelażu rozpięta, to najsilniejszy czynnik dekoracyjny w tym obrazku. Trzeci wymiar, t. j. głębokość, tak słabo zaznaczony, że bezmała można by całą kompozycję przenieść w witraż lub aras. Malarz nie interesuje się w większym stopniu otaczającym go światem, daje bowiem tło złote, a więc nierealne. Z krajobrazu dostała się do naszego obrazka tylko łączka pod stopami Madonny. Do rzeczywistości fizycznej zbliżył się malarz stosunkowo najbardziej, malując główkę Matki i Dzieciątka. Są też one więcej plastycznie wymodelowane, aniżeli płasko traktowany płaszcz. W całości związek z naturą jest więc luźny. Gdyby przyjąć abstrakcjonizm i naturalizm za dwa skrajne sposoby artystycznego wypowiedzania się i według tego kryterium uszeregować dzieła sztuki, to szczerzy, pełen świeżości i naiwnego wdzięku obrazek w Starym Sączu znalazłby się około środka tego szeregu.

Wszystko to, przy szerokim układzie draperji, braku licznych, skomplikowanych i kątowatych załamań w dolnych zwłaszcza partjach, wskazuje na połowę wieku XV, t. j. na czas, w którym do naszego malarstwa nie dotarł jeszcze silniejszy, w Niderlandach już od początku stulecia istniejący realizm, a który dopiero w połowie wieku zaczyna się przyjmować w środkowej Europie, i nie bez silnego wpływu malarstwa niderlandzkiego. A zatem datowanie obrazka sądeckiego przez Łuszczkiewicza na wiek XVI nie jest trafne. Taka pomyłka około roku 1890 jest zupełnie zrozumiała. Podówczas wszystkie niemal rzeźby i obrazy gotyckie o miększych fałdach i szerzej traktowanej draperji datowano na początek wieku XVI, dopatrując się w nich oddziaływania renesansu.

Obrazek klarysek sądeckich da się zresztą poza stylem datować, nawet wcale



1. Stary Sącz, klasztor klarysek. Madonna z Dzieciątkiem. Fot. A. Bochnak.





2. Stary Sącz, klasztor klarysek. Madonna z Dzieciątkiem.

Fot. A. Bochnak.

w Nowym Sączu. Dokument to wydany w Bobowej w roku 1427 przez biskupa Zbigniewa Oleśnickiego dla bractwa miodosytników w Grybowie. Sufragan Jerzy dodał wspomnianemu bractwu odpust czterdziestodniowy. Dopisek jego ma datę 27 czerwca 1445 roku, a dokonany został *in monasterio sanctimonialium in Nova Sandecz sito*. Słusznie ks. Sygański, który ten dokument opublikował<sup>3</sup>, poprawia *Nova* na *Antiqua Sandecz*, albowiem w Nowym Sączu nie było wówczas żadnego klasztoru żeńskiego, był natomiast — i jest podziśdzień — w Starym Sączu klasztor klarysek<sup>4</sup>. Jerzy musiał zostać sufraganem krakowskim w tym właśnie, 1445 roku, lub w drugiej połowie poprzedniego, albowiem z dnia 19 czerwca 1444 roku posiadamy wiadomość o jego poprzedniku, Jarosławie herbu Jastrzębiec, biskupie laodyckim, z zakonu dominikańskiego<sup>5</sup>. Istnieje szereg późniejszych wiadomości o biskupie Jerzym<sup>6</sup>. Przestał on być sufraganem krakowskim w roku

ściśle, inną jeszcze drogą, a to dzięki maleńkiemu fundatorowi, owemu duchownemu w habitach franciszkańskich i infule (fig. 3), który klęcząc adoruje Madonnę. Rzecz jasna, że to nie opat, bo zakony żebracze opatów nie mają, lecz biskup z zakonu franciszkańskiego. Obrazek znajduje się w dawnej diecezji krakowskiej, możnaby więc spodziewać się tutaj któregoś z następców św. Stanisława na krakowskim tronie biskupim. Żaden jednak biskup-ordynariusz krakowski nie był franciszkaninem. Wobec tego niewątpliwym fundatorem obrazka jest franciszkanin Jerzy, biskup laodycki, sufragan krakowski<sup>1</sup>. Najstarsze świadectwa o nim, jako o sufraganie krakowskim, pochodzą z roku 1445. Są to: pastorał w tym roku przezeń sprawiony, a dziś znajdujący się w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie<sup>2</sup>, oraz dopisek na pergaminowym dokumencie w archiwum fary

<sup>1</sup> Na osobę biskupa Jerzego zwrócił mi uwagę ks. dr Jan Fijałek, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego i kanonik kapituły metropolitalnej krakowskiej. <sup>2</sup> Abraham W., Pastorał z wieku XV w Muzeum XX. Czartoryskich. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, Kraków 1912, pp. CCLXXXVI—CCLXXXVIII. <sup>3</sup> Sygański J. ks. T. J., Historja Nowego Sącza, III, Lwów 1902, pp. 235—238. <sup>4</sup> Ibidem, p. 237 nota 1. <sup>5</sup> Czaplowski P. ks., Tytułarny episkopat w Polsce średniowiecznej. Odbitka z Rocznika Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego, Poznań 1915, pp. 80—90. <sup>6</sup> Zebrał je Abraham W. w cytowanej wyżej rozprawce o pastorałach. Cf. Czaplowski P. ks., o. c. pp. 89—91.

1461 w następstwie znanego sporu o krakowską stolicę biskupią po zgonie Tomasza Strzemińskiego. Jerzy stanął po stronie kandydata papieskiego, Jakóba z Sienna, którego król Kazimierz Jagiellończyk sobie nie życzył, a nawet, wspólnie z sufraganami gnieźnieńskim i wrocławskim, konsekrował go na biskupa. Za to został przez króla skazany na wygnanie<sup>1</sup>. Tak więc Jerzy był sufraganem krakowskim w latach 1445–1461. Na to szesnastolecie przypaść musi namalowanie obrazka starsządeckiego. Ponieważ z wyżej wspomnianego dokumentu wynika, że biskup Jerzy był u klarysek w Starym Sączu w roku 1445, przeto obrazek jest według wszelkiego prawdopodobieństwa pamiątką tego pobytu i pochodzi albo z roku 1445, albo z czasu nieco późniejszego, z czym styl zabytku zgadza się w zupełności<sup>2</sup>.

A teraz kilka uwag natury ikonograficznej. Na wytworzenie się typów ikonograficznych N. P. Marji w wiekach średnich na Zachodzie rozstrzygający wpływ wywarł bizantyński Wschód. W Bizancjum skrytylizowały się trzy zasadnicze typy: Blacherniotissa, Nikopoia i Hodigitria, pochodzące od trzech pod temi właśnie nazwami bardzo czczonych wyobrażeń Matki Boskiej, znajdujących się w tamtejszych kościołach aż do upadku cesarstwa wschodniego. Genezy tych typów szukać należy w epoce starochrześcijańskiej, ale popularność zawdzięczają one owym trzem obrazom, uchodzącym za dzieła św. Łukasza. Blacherniotissa to właściwie nic innego, jak starochrześcijańska Marja-orantka, a więc Marja bez Dzieciątka, odtworzona w postawie modlitwowej, z rękami rozpostartymi na boki. Ten typ zanika na Zachodzie już we wczesnym średniowieczu.



3. Stary Sącz, klasztor klarysek. Franciszkanin Jerzy, sufragan krakowski, u stóp Madonny.  
Fot. A. Bochnak.

<sup>1</sup> Długosz J., *Historia Poloniae*, V. Opera omnia, cura A. Przeździecki edita, XIV, Cracoviae 1878, p. 315. <sup>2</sup> Wobec powyżej przytoczonych faktów jest rzeczą nieprawdopodobną, by fundatorem obrazka mógł być inny polski biskup-franciszkanin, jak Jan, syn Jana, biskup natureński, sufragan gnieźnieński i chwilowo wrocławski, występujący w latach 1437–1467, Antoni, syn Mikołaja, również biskup natureński i sufragan gnieźnieński z lat 1469–1475, Jan Scheffchen, biskup fareński i sufragan wrocławski, działający w latach 1438–1442, czy też Jan, biskup mołdawski, przebywający we Lwowie w pierwszej ćwierci XV wieku, bo to diecezje odległe, a także niema żadnych danych o jakichkolwiek stosunkach tych biskupów z klasztorem w Starym Sączu. Z tych samych powodów odpada Jan Pellentz, biskup symbaleński i sufragan wrocławski z lat 1456–1461. O wymienionych franciszkanach-biskupach czerpię wiadomości z pracy ks. Czaplowskiego P. p. t. Tytularny episkopat w Polsce średniowiecznej. Odbitka z Rocznika Towarzystwa Naukowego Poznańskiego, Poznań 1915, pp. 19, 20, 22, 59–63, 102, 123–126, 155. Przytoczyłem tylko tych franciszkanów-biskupów, których czas działalności zgadza się z czasem powstania obrazka sądeckiego.





4. Przydonica, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem, obraz środkowy tryptyku, podług rysunku Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell.

Fot. A. Bochnak.

ciątka, z książką do modlenia w ręce; nad głową kolisty nimb, dokoła całej postaci promienista aureola, u stóp zaś wąż z głową pięknej kobiety<sup>5</sup>. Występują także — i to częściej — bałamutne wyobrażenia Niepokalanego Poczęcia z wężem, co zrozumiałe, ale i z Dzieciątkiem, jak miedzioryt Mistrza E. S., zmarłego najprawdopodobniej w roku 1467, na którym artysta przedstawił Matkę

Nikopoia to Marja siedząca na wyścielanem krześle i trzymająca Dzieciątko przed sobą na kolanach. Trzeci wreszcie typ, Hodigitria, wyobraża Marję stojącą, z Dzieciątkiem na lewym ramieniu<sup>1</sup>.

A zatem Madonnę starsządecką można nazwać Hodigitrią, z tem jednakże zastrzeżeniem, że dodatkowo wyobrażono u Jej stóp smoka-szatana.

Wąż-szatan to stały atrybut wyobrażeń Niepokalanego Poczęcia N. P. Marji, które są kreacją właściwie dopiero epoki baroku<sup>2</sup>. Madonna występuje w nich otoczona aureolą słoneczną, z dwunastoma gwiazdami wokół głowy, z półksiężycem i wężem u stóp, ale bez Dzieciątka. Niepokalane Poczęcie N. P. Marji nastąpiło wcześniej, aniżeli Wcielenie Syna Bożego i pojawienie się Go w postaci ludzkiej, stąd w poprawnych wyobrażeniach tego rodzaju niema Dzieciątka<sup>3</sup>. W średniowieczu Niepokalane Poczęcie symbolizowano zazwyczaj przez spotkanie św. Joachima ze św. Anną pod Złotą Bramą, a także przez św. Annę Samotrzeć, względnie przez wielofigurowe Święte Rodziny<sup>4</sup>.

Trafiają się jednak już w średniowieczu wyobrażenia Niepokalanego Poczęcia podobne do późniejszych, siedmnastowiecznych. Tu należy miedzioryt Mistrza Kart do gry, mniej więcej z połowy XV wieku. Widzimy na nim Marję bez Dzieci

<sup>1</sup> Künstle K., *Ikonographie der christlichen Kunst*, I. Freiburg im Breisgau 1928, pp. 626—627. <sup>2</sup> Ibidem, pp. 651—658. <sup>3</sup> Trafiają się jednak i bałamutne wyobrażenia Niepokalanego Poczęcia — z Chrystusem. Cf. Künstle K., o. c. pp. 654—655. <sup>4</sup> Künstle K., o. c. pp. 647—650. <sup>5</sup> Lehrs M., *Der Meister der Spielkarten und seine Schule*. Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen, XVIII, Berlin 1897, tabl. po p. 48.

Boską w koronie na głowie, z dwunastoma gwiazdami i aureolą promienistą wokół całej postaci<sup>1</sup>, jak maleńki miedzioryt tegoż mistrza, bez gwiazd i aureoli<sup>2</sup>, jak wreszcie miedzioryt niderlandzkiego artysty z końca XV wieku, znanego jako Mistrz J. A. von Zwolle, gdzie odtworzono Marię bez gwiazd i korony, z aureolą i z potwornym smokiem czworonożnym zamiast węża<sup>3</sup>. Wspomnę tu jeszcze o Madonnie z Dzieciątkiem, stojącej na półksiężycu i na wężu, w kościele parafjalnym w Hollenburgu, z czasu około roku 1420<sup>4</sup>, oraz o drugiej w Irrsdorf, z przełomu XV i XVI wieku<sup>5</sup>. Rzadkie to bądźco-bądź w średniowieczu wyobrażenia Matki Boskiej w stosunku do ogromnej ilości Madonn bez węża, względnie smoka<sup>6</sup>.

Z powyższych rozważań wynika, że obrazek w Starym Sączu jest atypowym wyobrażeniem Niepokalanego Poczęcia, bałamutnem o tyle, że Maria występuje tu z Dzieciątkiem. Smok-szatan z jabłkiem w paszczy, deptany przez Marię, mający zresztą uzasadnienie w słowach Pisma Świętego (Genesis III, 14—15), nie może się odnosić do czego innego, jak tylko do tego dogmatu<sup>7</sup>. Maria z woli Bożej przysłała na świat bez zmayı grzechu pierworodnego, aby była godną stać się Matką Syna Bożego, wybawcy ludzkości od następstw upadku pierwszych rodziców. Onato starła głowę węża-szatana, który



5. Przydonica, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem, obraz środkowy tryptyku.

Fot. A. Bochnak.

<sup>1</sup> Lehrs M., *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV Jahrhundert*, Textband II, Wien 1910, p. 132. <sup>2</sup> Ibidem, Tafelband II, tabl. 75 nr 185. <sup>3</sup> Ibidem, Tafelband VII, 1930, tabl. 194 nr 482. <sup>4</sup> Österreichische Kunsttopographie, I, Wien 1907, fig. 87. <sup>5</sup> Ibidem, X, 1913, fig. 56. <sup>6</sup> Istnieją pokrewne ikonograficznie wyobrażenia Chrystusa, przebijającego węża-szatana, a mianowicie na lampkach starochrześcijańskich. Cf. Detzel H., *Christliche Ikonographie*, I, Freiburg im Breisgau 1894, p. 29 oraz fig. 16 i 70. Tu wspomnieć również można o wężu pod krzyżem Chrystusowym (koniec IX wieku). To także ilustracja do rozmowy Boga Ojca z szatanem po upadku Adama i Ewy. Cf. Detzel H., o. c. p. 422. <sup>7</sup> Mogłoby może komuś przyjść na myśl, że potwór u stóp Marii na obrazku w Starym Sączu ma inne znaczenie, niż to powyżej przyjąłem, a mianowicie, że jest aluzją do patrona fundatora tego dzieła, św. Jerzego, który pogromił smoka. Na taką interpretację nie



skusił Adama i Ewę. Aluzja do Niepokalanego Poczęcia N. P. Marji w obrazku sądeckim, który jest darem franciszkanina biskupa dla zakonnicy reguły św. Franciszka, da się tem wyjaśnić, że właśnie franciszkanie, w przeciwieństwie do dominikanów, byli gorliwymi zwolennikami i obrońcami tej tezy, i to już w XIV i XV wieku, a więc na kilka stuleci przed ostatecznym uznaniem jej za dogmat (rok 1854).

Na nie mniej baczną uwagę zasługuje znana dotychczas tylko z rysunku Wyspiańskiego (fig. 4) Madonna w kościele parafjalnym w Przydonicy<sup>1</sup>, wsi oddalonej o 15 km na północ od Nowego Sącza. Duży ten obraz ołtarzowy (147·8 × 94·7 cm wraz z pierwotną ramą), namalowany temperą na drzewie pokrytem grubym płótnem i kredą, tworzy środkową część tryptyku (fig. 5, 6), na którego skrzydłach (147·8 × 47·3 cm wraz z ramą) po ich stronie wewnętrznej widnieje Zwiastowanie (fig. 8, 9), po zewnętrznej zaś wyobrażono dwie święte, Katarzynę (fig. 10) i Barbarę (fig. 11)<sup>2</sup>.

Madonna przydonicka (fig. 5) w porównaniu ze starsą sądecką (fig. 1) jest raczej reprezentacyjna, zresztą słusznie, bo artysta tworzył obraz ołtarzowy, przeznaczony do publicznego kultu. Pewien rys hieratyczny w tym obrazie jest następstwem ściśle frontalnej pozy Marji i braku przegięcia figury. Zarys twarzy (fig. 6) więcej wydłużony aniżeli w Starym Sączu, rysy bardziej regularne, czoło mniej wypukłe, kości policzkowe mniej wystające, usta delikatniej zarysowane. Przy tem wszystkim razi pewien grymas<sup>3</sup>, którego nie ma N. P. Marja na obrazie w Starym Sączu. Cera jasna. Cień cynobrowy z lekkim zabarwieniem brunatnym modeluje twarz Marji, od obwodu wychodząc. Plastyka głowy niezbyt dobrze zgadza się z płaskością reszty postaci. W przeciwieństwie do starsą sądeckiej Madonna przydonicka przedstawiona jest w wieku już nie dziewczęcym, ale jako młoda kobieta. Długie, rozpuszczone włosy barwy kasztanowej, traktowane linearnie, spływają wzdłuż ramion. Na głowie niska, skromna korona. Głowa Marji, a także Dzieciątka, występuje na tle lekko plastycznie prążkowanego nimbusu. Jakkolwiek pod szarawobiałym płaszczem, który prawie w zupełności zakrywa dziś czarną, pierwotnie niewątpliwie lazurową suknię w złoty wzór, nie zarysowuje się budowa ciała, to jednak nie istnieje on do tego stopnia sam dla siebie, jak w obrazku sądeckim, lecz lepiej wiąże się z postacią. Schemat układu draperji jest pokrewny. W obydwóch wypadkach od bardzo krótkiego stanu spływają promieniście trzy wielkie, płaskie fałdy. Tren układu się po prawej stronie naogół podobnie, lecz fałdy jego są tu więcej kątowato pozałamywane, słowem bogatsze i ostrzejsze. Ciemnopopielaty wzór płaszcza, odmienny niż w Starym Sączu, tworzą zaostrome owale z owocami granatu czy ananasa pośrodku. Płaszcz obrzeżony wąskim, kamieniami wysadzonym

możnaby się jednak zgodzić naprzód dlatego, że jeżeli na dziełach sztuki obok fundatora występuje patron, to zawsze on sam i (niekiedy) jego atrybut ikonograficzny, nigdy zaś sam atrybut ikonograficzny bez świętego, a powtóre z tego powodu, że potwór na naszym obrazku ma w paszczy jabłko, co zmusza do utożsamienia go z rajskim wężem-szatanem.

<sup>1</sup> Zabytek ten odkrył i po raz pierwszy opublikował (podług rysunku Wyspiańskiego) z krótkim opisem Łuszczkiewicz W. w artykule p. t. Z wycieczki z uczniami w roku 1892, ogłoszonym w Wiadomościach Numizmatyczno-Archeologicznych, tom II, nr 2—3, rok siódmy, Kraków 1895, pp. 304—305.

<sup>2</sup> Ks. proboszcz Ignacy Konieczny zechce przyjąć najserdeczniejsze podziękowanie za łaskawe zezwolenie na wyniesienie tryptyku z kościoła, dzięki czemu można było wykonać pierwsze wogóle zdjęcia tego zabytku. Wykonałem je dnia 1 lipca 1933 roku. <sup>3</sup> Wyraz twarzy Madonny przydonickiej na rysunku Wyspiańskiego jest inny niż w oryginale. Wyspiański dał twarzy Marji rysy szlachetniejsze, miłsze, bez tego grymasu, a całej Jej postaci znacznie większą wyszukłość.

szlakiem. Nieco na elegancję obliczony jest ruch lewej ręki Marji, w której trzyma Ona kwiat lilji. Dzieciątko, odziane w czerwoną, podobnie jak płaszcz Matki obramowaną sukienkę, nie zwraca uwagi na kwiat. Mały Jezus nie bawi się z Matką, jest pojęty raczej hieratycznie, lewą bowiem rączkę złożył do błogosławieństwa. Wynika to — podobnie jak hieratyczna poza Marji, a o czym już powyżej była mowa — z przeznaczenia obrazu do publicznego kultu. Pod stopami Marji lśni złoty półksiężyc, rogami wdół zwrócony. Pod sierpem księżyca zarysowuje się wielka, srebrna twarz o czarnych konturach, zwrócona w górę. Promienista aureola Madonny odcina się na tle ciemnej zieleni gaju różanego, wykreślonego wcale dobrze pod względem perspektywy. Wprost uroczy jest ten dekoracyjnie traktowany gaj z drzewek stylizowanych nawiąnujących, i tem właśnie tak żywo przypominający gaje na włoskich obrazach *quattrocenta*, jakkolwiek nie można tu dopatrywać się niczego więcej, jak tylko analogicznego ustosunkowania się do przyrody. Przed gajem ścięte się zasypana kwiatami łączka (fig. 7).

Mimo pewnych punktów stycznych z obrazkiem u klarysek w Starym Sączu nie można mówić o tożsamości malarza. Artysta, spod którego pendzla wyszła Madonna przydonicka, rysuje lepiej i więcej panuje nad formą. Autor obrazka starszodeckiego jest bardziej uczuciowy, liryczny, natomiast cechą charakterystyczną twórcy Madonny przydonickiej jest — rzecz można — dworska wytworność, której niema w tamtem dziele. Przejawia się ona nietyle w rysach Matki Boskiej, ile w całej Jej postaci. Przy tem wszystkim obraz przydonicki, tak inny od wszystkiego, co powstało w Krakowie i w innych częściach Polski, można uważać za dzieło tego samego środowiska, z którego wyszła Madonna starszodecka.

Zanim na podstawie analizy stylistycznej oznaczymy datę tryptyku przydonic-



6. Przydonica, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem, szczególny środkowego obrazu tryptyku.

Fot. A. Bochnak.



kiego, przypatrzmy się obrazom na jego skrzydłach. W Zwiastowaniu (fig. 8, 9) Madonna zajęła skrzydło lewe, archanioł Gabriel prawe. Posłaniec Boży (fig. 8), który dopiero co zjawił się przed Marją, przyklęknął, prawe skrzydło (zielone) już złożył, lewe ma jeszcze od lotu rozpostarte. W ręce wstęga ze słowami pozdrowienia: *ave gracia plena dominus [tecum]*, wypisanymi gotycką minuskułą. Biała, wolna szata Gabrijela, o cieniach popielatoniebieskawych, w pasie przewiązana, układa się w spokojne, duże fałdy. Jedyne dolna jej część, spoczywająca na kwiecistej łączce, fałduje się bogaciej, ale jeszcze w sposób nieskomplikowany. Cała postać jest szczupła, budowa ciała pod fałdami szaty bardzo słabo zarysowana. Głowa, o długim nosie i dość wydatnych wargach, wadliwie na krótkiej szyi osadzona. Włosy barwy kasztanowej. Dokoła głowy złoty, gładki nimbus. Tło zupełnie gładkie, dziś barwy brunatnoczerwonej, miało pierwotnie, jak i sukienka Chrystusa w obrazie środkowym, żywszy odcień czerwony. Wysmukła Marja (fig. 9), jasna blondynka, ubrana jest w białą suknię i biały płaszcz z zieloną podszewką. Fałdy płynne, bez drobnych załamań. Twarz Madonny, o rysach podobnych do Marji na obrazie środkowym, ożywia słaby rumieniec; na ustach powraca charakterystyczny grymas.

Na zewnętrznej stronie skrzydeł dwie, w wiekach średnich najpopularniejsze święte, Katarzyna Aleksandryjska (fig. 10) i Barbara (fig. 11).

Wysmukłą, szczupłą postać św. Katarzyny (fig. 10), o bardzo wąskich, stromych ramionach, okrywa płaszcz czerwobronzowy z zieloną podszewką. Twarz blada, naogół przypominająca twarz Marji z obrazu środkowego i ze Zwiastowania. Święta trzyma w lewej ręce srebrny miecz ze złotą główką rękojeści, prawą wspiera na złotem kole z ciemniej złotymi cieniami. Na głowie, zlekka pochylonej i w trzech czwartych w lewo zwróconej, złota korona, konturowo obwiedziona brązową farbą. U stóp łączka, taka sama jak w obrazie głównym i w Zwiastowaniu. Tło niegdyś złote, gładkie, dziś kawowe. Tworząca odpowiednik dziewicy aleksandryjskiej św. Barbara (fig. 11), odziana w zielony płaszcz z czerwobronzową podszewką, trzyma w prawej ręce wieżę barwy popielatej, w lewej miecz.

Styl tryptyku przydonickiego jest tak jednolity, że nie ulega wątpliwości, iż dzieło to w całości wyszło spod pędzla jednego i tego samego malarza<sup>1</sup>.

Skolei wypada zastanowić się nad czasem powstania tryptyku przydonickiego. Słabe zaznaczenie budowy ciała, wysmukłość postaci, wąskie i strome ramiona (zwłaszcza św. Katarzyny) — to cechy, świadczące o wcale jeszcze silnych tradycjach XIV w. Natomiast pewna już dążność do plastyki, uwzględnienie głębokości lasku różanego w tle za Marją w środkowym obrazie, żywe odczucie uroku przyrody, przejawiające się w pełnym pietyzmie sposobie malowania drzewek różanych i kwiatków na łące — wszystko to mówi o wieku XV. Idźmy dalej. Wzór na płaszczu Marji w środkowym obrazie jest typowy dla XV wieku, ze względu jednak na brak dokładniej datowa-

<sup>1</sup> Stan zachowania tryptyku, aczkolwiek nie idealny, nie jest jeszcze rozpaczliwy. Dawniej już odpadłe części malowidła, na szczęście niewielkie i w miejscach takich, jak szaty i tło, załatano niezbyt zgrabnie przed trzydziestu podobno laty. Obecnie te łaty odpadają, odsłaniając podkład kredowy i płótno. Uszkodzeń nie wymieniam szczegółowo, albowiem są one widoczne na załączonych reprodukcjach. Natychmiastowa i umiejętne konserwacja może jednak ten niezwykle cenny zabytek naszego malarstwa jeszcze uratować. Nie zachowała się predella tryptyku, przypadło również jego górne zwieńczenie. Dzisiejsze pochodzi z XIX wieku i jest zupełnie bezwartościowe.

nych tkanin z tego stulecia niepodobna go ściślej w czasie zacieśnić. Bądźcobądź w r. 1461 tkaniny z takimi wzorami były w Polsce w użyciu, jak o tem świadczą resztki całunu, znalezione w grobie królowej Zofji Jagiełłowej<sup>1</sup>, zmarłej w tym właśnie roku.

Nieco zbliżony do naszego gaj odnajdujemy na obrazach niemieckich z drugiej ćwierci XV wieku<sup>2</sup>, a wyraźnie podobny na zabytkach malarstwa czeskiego z tego czasu<sup>3</sup>. Analogiczne jak w Przydonicy łączki ścielą się u stóp postaci na dziełach malarzy niemieckich tego okresu<sup>4</sup>, a także i zbliżony rzut draperyj występuje w tych latach w Niemczech<sup>5</sup>. Zestawmy wreszcie Zwiastowanie w Przydonicy z rysunkiem z roku 1445, przedstawiającym kardynała Zbigniewa Oleśnickiego, klęczącego przed Madonną<sup>6</sup>. Rzut fałdów płaszcza kardynała i Matki Boskiej, zwłaszcza w dolnych częściach, jest niemal identyczny z układem fałdów szaty Gabryela i Marji w Zwiastowaniu w Przydonicy. Ponieważ w stylizacji draperyj tradycje trzymają się przez czas dłuższy, a w tryptyku przydonickim widzę już nieco dalej posunięty realizm,

aniżeli w obrazku starosądeckim, a nadto większy wycinek przyrody, dlatego mojem zdaniem należy przesunąć czas powstania tryptyku na początek trzeciej ćwierci XV w.

Dzisiejszy kościół w Przydonicy jest budowlą drewnianą z roku 1527. Ta data widnieje na jednym z portali. Oprócz opisanego tryptyku nie posiada on zabytków starszych, jak z wieku XVI. Ale w Przydonicy istniał kościół znacznie dawniej, w każdym razie już w roku 1390, w którym dziedzice Słupczy darowali przydoni-



7. Przydonica. kościół parafjalny. Łączka u stóp Madonny w środkowym obrazie tryptyku.

Fot. A. Bochnak.

<sup>1</sup> Lepszy L., Grób królowej Zofji, czwartej żony Władysława Jagiełły, na Wawelu. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, Kraków 1912, pp. CXI—CXII, fig. 76. <sup>2</sup> Cf. np. Boże Narodzenie pendzla Mistrza Franckego w Hamburgu z lat 1420—1430 i śś. pustelników, Antoniego i Pawła, z czasu około roku 1445 pendzla nieznanego bliżej mistrza szwabskiego w Donaueschingen. Heidrich E., Die altdeutsche Malerei, Jena 1909, fig. 8 i 29. <sup>3</sup> Cf. obraz Madonny z Desztny z czasu około roku 1430 w Galerji Tow. Przyjaciół Sztuki w Pradze i Stworzenie Ewy w t. zw. Biblii królowej Krystyny szwedzkiej z czasu po roku 1430 w Bibliotece Watykańskiej. Dějepis výtvarneho umění v Čechách, I, Praha 1931, fig. 270 i 271. <sup>4</sup> Cf. Rajski ogród środkoworeńskiego malarza około roku 1420 w Muzeum Miejskiem we Frankfurcie nad Menem, górnoreńską Madonnę z czasu około roku 1430 w Muzeum Miejskiem w Solurze lub Zmartwychwstanie pendzla Hansa Multschera z roku 1437 w Muzeum im. cesarza Fryderyka w Berlinie. Heidrich E., o. c. fig. 1, 3, 31. <sup>5</sup> Cf. gładko na łączce rozłożone fałdy archanioła w Zwiastowaniu w Przydonicy i szaty świętych Niewiast u stóp krzyża na obrazie Mistrza Franckego w Hamburgu (1420—1430), lub szaty Ahaswera na obrazie Konrada Witzza (około 1445) w Bazylei. Heidrich E., o. c. fig. 11 i 23. <sup>6</sup> Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, V, Kraków 1896, p. XLl fig. 20 oraz Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, I, Kraków 1925, fig. 54.





8-9 Przydonica, kościół parafjalny. Zwiastowanie na wewnętrznej stronie skrzydeł tryptyku.

Fot. A. Bochnak.

Głowa Marji z tym samym grymasem na ustach, rzut fałdów, rysunek rąk, słowem cały styl i nastrój w obydwóch dziełach pokrywają się prawie bez reszty. Zwraca

ckiemu proboszczowi karczmę<sup>1</sup>. Nasz tryptyk mógłby pochodzić z tego dawniejszego kościoła. Nie byłby on dawnym ołtarzem głównym, bo jest poświęcony Matce Boskiej, podczas gdy kościół w Przydonicy miał w XV wieku wezwanie św. Katarzyny<sup>2</sup>. Postać tej świętej widnieje wprawdzie na zewnętrznej stronie jednego ze skrzydeł tryptyku, ale jest to miejsce zbyt podrzędne dla patronki nie tylko ołtarza, ale i całego kościoła.

Zanim przejdę do wskazania miejscowości, w której obrazek starosądecki i tryptyk przydonicki mogły być powstać, jak i do określenia stosunku tych dzieł do sztuki zagranicznej, wspomnę jeszcze o trzech zabytkach naszego malarstwa, pozostających z już opisanymi w niewątpliwym związku.

Pierwszy z nich to niezwykle piękny tryptyk w Łopusznej (fig. 12, 13, 14, 15, 22, 24)<sup>3</sup>, wiosce nad Dunajcem, położonej w pobliżu drogi z Nowego Targu do Czorsztyna. W polu środkowym Koronacja N. P. Marji (fig. 13), na skrzydłach Zwiastowanie (fig. 14) i szereg świętych, wśród których jest i św. Bernardyn ze Sieny (fig. 12). Podobieństwo Zwiastowania w tym tryptyku (fig. 14) do tej samej sceny w Przydonicy (fig. 8, 9) jest tak uderzające, że niema potrzeby szczegółowo go wykazywać.

<sup>1</sup> Rzyszczewski L. et Muczkowski A., *Codex diplomaticus Poloniae*, III, Varsaviae 1858, p. 343, nr CLXXIV. <sup>2</sup> Długosz J., *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis*, II. Opera omnia, cura A. Przedziecki edita, VIII, Cracoviae 1864, p. 142. <sup>3</sup> O tryptyku tym wspomnieli Waliński M. w streszczeniu pracy p. t. *Ze studjów nad malarstwem cechowym Ziemi Sądeckiej w XV wieku* (Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności, XXXVII, 2, Kraków 1932, p. 17), wiążąc go z kilkoma zabytkami malarstwa z bliższej i dalszej okolicy Nowego Sącza, nie znalazł jednak tryptyku w Przydonicy. Najbardziej temu dziełu pokrewnego. Reprodukując tryptyk otwartego podał Szydłowski T. w sprawozdaniu z inwentaryzacji powiatu nowotarskiego, *Ochrona Zabytków Sztuki*, 1-4, Warszawa 1930/31, p. 426 fig. 355.

również uwagę ta sama niemal głowa Marji z Koronacji w Łopusznej (fig. 13), co w środkowym obrazie tryptyku przydonickiego (fig. 5, 6). Wreszcie i święte w szczytowej części tryptyku (fig. 15, 22) schodzą się pod względem stylu ze świętymi na zewnętrznej stronie skrzydeł w Przydonicy (fig. 10, 11)<sup>1</sup>. Nie znając tryptyku w Łopusznej w oryginale, nie mogę nic powiedzieć o stosunku kolorytu w obydwóch dziełach, wobec jednak zgodności na punkcie formy przypuszczam, że i pod tym względem niema tam daleko idących odchyłeń i że chyba obydwa wyszły z jednego i tego samego warsztatu. Ponieważ w XV wieku niebardzo ściśle różnicowano zmarłych *in odore sanctitatis* od świętych oficjalnie kanonizowanych, przeto Bernardyn ze Sieny ostatecznie już niebawem po roku 1444. w którym zmarł, mógł być się znaleźć na ołtarzu; w każdym razie po kanonizacji, która odbyła się w r. 1455, nie było już żadnych przeszkód. Styl tryptyku w Łopusznej nie pozwala daty jego powstania przesunąć daleko wprzód, kult zaś św. Bernardyna szerzył się tak szybko, że nowy święty mógł być czczony w tej podkarpackiej wiosce około roku 1460<sup>2</sup>.

Drugie dzieło, którego tu pominiąć nie można, obraz ze św. Janem i Madonną (fig. 16), będący skrzydłem niezachowanego tryptyku z Chrystusem na krzyżu w polu środkowym, znajduje się dziś w krakowskim Muzeum Narodowym<sup>3</sup>. Zestawmy fałdy płaszcza św. Jana



10-11. Przydonica, kościół parafjalny. Śś. Katarzyna i Barbara na zewnętrznej stronie skrzydeł tryptyku.  
Fot. A. Bochnak.

<sup>1</sup> Prof. dr Tadeusz Szydlowski, któremu pokazałem fotografie tryptyku przydonickiego, zwrócił mi uwagę na związek stylistyczny tamtejszego Zwiastowania ze Zwiastowaniem w Łopusznej i wypożyczył mi fotografie z materiałów do prowadzonej przezeń inwentaryzacji zabytków sztuki w powiecie nowotarskim, za co mu na tem miejscu uprzejmie dziękuję. Zezwolenie na opublikowanie tryptyku łopusznieńskiego podług wspomnianych fotografii zawdzięczam konserwatorowi generalnemu p. Jerzemu Remerowi. <sup>2</sup> Cf. niżej, pp. 16 i 28 niniejszej pracy. <sup>3</sup> Kopera F. i Kwiatkowski J., *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, wiek XIV—XVI*, Kraków 1929, nr 8, fig. 12. Za łaskawe wypożyczenie mi kliszy, którą publikuję jako fig. 16, zechcą pp. dyrektor F. Kopera i kustosz J. Kwiatkowski przyjąć uprzejme podziękowanie.





12. Łopuszna, kościół parafjalny. Tryptyk otwarty: Koronacja Matki Boskiej, na skrzydłach święci Antoni Pustelnik, Franciszek z Assyżu, Leonard i Bernardyn ze Sieny, w zwieńczeniu święte Katarzyna, Dorota, Agnieszka i Barbara, w predelli chusta św. Weroniki i święci Andrzej, Piotr, Paweł i Jan Ew. Z archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P. Fot. dr Tadeusz Przytkowski.

cezjalnem, w tekście jednak nie wyjaśnił wzajemnego stosunku tych dwóch obrazów. Schemat kompozycyjny wielkiego obrazu cerekiewskiego (fig. 17, 18) — wymiary bez ramy wynoszą 164 × 108 cm — jest ten sam, co przydonickiego (fig. 5, 6). Różnice napozór drobne: głowa Marji nie wprost, ale w trzech czwartych

z draperją Madonny oraz głowę tego świętego z głową archanioła w Zwiastowaniu w Przydonicy, a przekonamy się o wyraźnym pokrewieństwie stylistycznym tych obrazów. Wspomniany obraz dostał się do muzeum z drewnianego kościółka w Chełmcu, w pobliżu Starego Sącza. Ale nie do niego był pierwotnie przeznaczony, ten bowiem kościółek nie istniał przed rokiem 1686. Ponieważ wybudowała go Marchocka, ksieni starosądecka<sup>1</sup>, przeto nasuwa się samo przez się, że nasz obraz przeniesiono do Chełmca nie skądinąd, ale właśnie od klarysek w Starym Sączu.<sup>2</sup>

I wreszcie obraz trzeci. Feliks Kopera słusznie opublikował obok Madonny przydonickiej<sup>3</sup> Madonnę z Cerekwi<sup>3</sup> nad Rabą (około 15 km na północ od Bochni), znajdującą się w tarnowskim Muzeum Die-

<sup>1</sup> Łuszczkiewicz W. w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IV, Kraków 1891, p. LXXXIII. <sup>2</sup> Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, I, Kraków 1925, fig. 153 (podług rysunku Wyspiańskiego). <sup>3</sup> Ibidem, fig. 154.

w prawo zwrócona, rogi półksiężycy, bez twarzy ludzkiej, skierowane ku górze, a nie wdół, trójkątne wycinki w górnej części obrazu zajmują unoszące się w powietrzu aniołki, których niema w Przydonicy. Wzór na płaszczu, także białym, popielato cieniowanym i bardzo podobnie sfaldowanym, jest zupełnie inny, choć także barwy popielatej. Jednakże przy dokładniejszym przyjrzeniu się wychodzą najawdaj idące i bardziej istotne różnice. Madonna jest niższa, wogóle proporcje całej figury są cięższe. Twarz silniej wydłużona, bez śladu wdzięku, nawet niemiła. Korona na głowie Marii o wiele ozdobniejsza i o rysunku skomplikowanym. Rysunek rąk, o palcach nadmiernie cienkich i nienaturalnie powyginanych, wadliwy, nieudolny. Aniołki narysowane ciężko. Wogóle cały obraz<sup>1</sup> jest dziełem malarza rysującego słabiej i nie mającego tej — może to nie będzie za silne określenie — wytworności, która się przejawia w obrazie przydonickim. Wykazane powyżej punkty styczności między temi obrazami, a nadto takie szczegóły, jak podobnie prążkowane nimbusy, podobne galony, obramiające płaszcz Marii oraz sukienkę (również czerwona)

Dzieciątka, zdają się przemawiać nietyle za wspólnym obu obrazów pierwowzorem, jak raczej za tem, że twórca Madonny z Cerekwi znalazł piękny obraz przydonicki i że z niego dużo korzystał, oczywiście wprowadzając pewne zmiany. W razie przyjęcia pierwszej alternatywy trudniej byłoby wytłumaczyć wysoką wartość artystyczną obrazu przydonickiego. Inna rzecz, że obraz w Przydonicy mógł być powstać pod wpływem przedstawień Marii na tle gaju, jakich niebrak w Czechach.



13. Łopuszna, kościół parafjalny. Koronacja Matki Boskiej, część środkowego obrazu tryptyku.

Z Archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P.

Fot. dr Tadeusz Przypkowski.

<sup>1</sup> Obraz z Cerekwi nie zachował się dobrze. Dołem jest obcięty, a nadto uległ przemalowaniu. Najbardziej ucierpiały dolne części płaszcza, dolny brzeg sukni, półksiężyc oraz trzewiki, dziś niezgrabne, półokrągło zakończone, pierwotnie oczywiście śpiczaste. Zdaje się, że i aniołki zostały przemalowane.





14. Łopuszna, kościół parafjalny. Tryptyk zamknięty: Zwiastowanie.

Z Archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P.

Fot. dr Tadeusz Przytkowski.

\* Omówione dotychczas obrazy (Stary Sącz, Przydonica, Łopuszna, Chełmiec i Cerekiew) składają się na grupę, mającą tyle cech wspólnych, że musi się dopatrywać miejsca ich powstania w jednym i tem samym środowisku. Grupę tę cechuje brak pierwiastka dramatycznego, spokój, liryzm i głęboka, dziecięca wiara. Wszystkie te obrazy znajdują się w granicach dawnej diecezji krakowskiej, toteż mógłby ktoś sądzić, że było to promieniowanie Krakowa. Jednakowoż różnią się one od wszystkiego, co można związać z warsztatami krakowskimi. Zważywszy pobliskie położenie tych miejscowości — bo i Cerekiew, chociaż odleglejsza, przecież leży niezbyt daleko — musi się dojść do przekonania, że siedzibą twórców tych obrazów był Sącz, i to Nowy<sup>1</sup>. Wczesne pojawienie się św. Bernardyna Sieneńskiego na tryptyku w Łopusznej wytłumaczyć można, jak sądzę, rychłem przedostaniem się kultu tego franciszkańskiego świętego do klasztoru franciszkanów w Nowym Sączu i franciszkanek (klarysek) w Starym Sączu. Wszak w okresie kanonizacji św. Bernardyna i w związku z pobytom w Krakowie jego towarzysza, słynnego kaznodziei św. Jana Kapistrana, powstaje pod wzgórzem wawelskim kościół tego sieneńskiego świętego. Obydwa Sącze, Przydonica i Łopuszna leżą bądź nad samym Dunajcem, bądź bardzo blisko jego brzegów. Doliną Dunajca szły więc dzieła sztuki z Nowego Sącza aż w Nowotarszczyznę i tu mogły się spotykać z zasięgiem szkoły krakowskiej. Tarnów nie może tu być brany w rachubę, gdyż w XV wieku nie odgrywał jeszcze większej roli.

W aktach miejskich nowosądeckich, przechowywanych w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, a zaczynających się od roku 1488, bo starsze spłonęły w r. 1486,

<sup>1</sup> Na Sącz, jako na punkt wyjścia tryptyku przydonickiego, wskazał już Łuszczkiewicz W., Z wycieczki z uczniami w roku 1892. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, II, 2-3, rok siódmy. Kraków 1895, p. 305. Zdaniem Łuszczkiewicza typ postaci przypomina obrazy z Korzenny i Zawodzia. — Walicki M., Ze studjów nad malarstwem cechowem Ziemi Sądeckiej w XV wieku. Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności, XXXVII, 2, Kraków 1932, pp. 17-18, o obrazach w Starym Sączu, Przydonicy i Cerekwi nie wspomina. Zwróciłem na to uwagę w dyskusji nad pracą Walickiego na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki. — Ostatnio zajmował się obrazami z Sądeczyny Dutkiewicz J., w rozprawie p. t. Ołtarz gotycki z Ptaszkowej XV wieku, próba rekonstrukcji która w streszczeniu ukazała się w Biuletynie Naukowym, wydawanym przez Zakład Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa, marzec 1933, nr 3, pp. 162-163. Dutkiewicz podał doskonałą charakterystykę ołtarza z Ptaszkowej, dowodzącą głębokiego odczucia sztuki średniowiecznej, nadmieniając zupełnie słusznie, że odnosi się ona także do innych obrazów z Sądeczyny.



15. Łopuszna, kościół parafjalny. Szczegół z tryptyku: Śś. Katarzyna, Dorota, Agnieszka i Barbara.  
Z Archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P.

Fot. dr Tadeusz Przyppkowski.

natrafia się na nazwiska malarzy<sup>1</sup>. Byli jednak i starsi. W roku 1443 przyjął w Krakowie prawo miejskie *Jacobus, pictor de Nova Sandecz*<sup>2</sup>, ten sam, któremu Długosz polecił skopjować chorągiew, darowaną katedrze krakowskiej przez królową francuską<sup>3</sup>, jak przypuszcza Sokołowski Izabelę, żonę Karola VI, w roku 1416<sup>4</sup>, a który pracował w Krakowie jeszcze w roku 1464<sup>5</sup>. W braku jakichkolwiek danych nie może być mowy o próbie wskazania autorów opisanych wyżej obrazów.

Jakież jest stosunek omówionych obrazów do sztuki zagranicznej? Odrazu widać, że na kompozycję Madonn w Przydonicy i Cerekwi oddziałł czeski schemat kompozycyjny takich obrazów, jak np. *Madonna z Dzieciątkiem z Desztny* w Galerii Towarzystwa Przyjaciół Sztuki (dawniejsze Rudolfinum) w Pradze<sup>6</sup>. Załączona reprodukcja (fig. 19) zwalnia mnie od wchodzenia w szczegóły. Główka Marji w Starym Sączu (fig. 1) ma charakterystyczny typ czeski, zbliżony do typu *Madonny z Desztny*, oraz — w mniejszym już stopniu — do dwóch *Madonn praskich*, wyszehradzkiej<sup>7</sup> i strahowskiej<sup>8</sup>. Zupełnie wyraźne pokrewieństwo typów istnieje między archaniołem w Przydonicy (fig. 8) i Łopusznej (fig. 14) oraz św. Janem z Chełmca (fig. 16), a fundatorem, kłęczącym w narożniku obrazu desztneńskiego, po prawej ręce *Madonny*<sup>9</sup>, jak również środkową postacią na jednym z obrazów z legendą o Hermogenesie w Galerii Towarzystwa Przyjaciół Sztuki w Pradze<sup>10</sup>. Niebrak też jakby rodzinnego podobieństwa między *Madonną przydonicką* (fig. 5, 6), zwłaszcza zaś łopusznieńską z Koronacji (fig. 13), a *Marją z miejscowości Święta*

Zdaniem tego autora obrazy z Podkarpacia, ściślej z Sądeczyny, malowane były prawdopodobnie w Nowym Sączu lub Bieczu. Przychylam się do pierwszej alternatywy

<sup>1</sup> Chmiel A. w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. XXXI. <sup>2</sup> Ptaśnik J., *Cracovia artificum 1300—1500*, Kraków 1917, nr 390. <sup>3</sup> Sokołowski M., *Z dziejów kultury i sztuki. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI*, Kraków 1900, pp. 93—94, cf. Ptaśnik J., o. c. nr 523. <sup>4</sup> Sokołowski M., o. c. p. 94. <sup>5</sup> Ptaśnik J., o. c. nr 544. <sup>6</sup> Fotografję, użytą do wykonania reprodukcji *Madonny z Desztny*, zawdzięczam uczynności prof. dra Antoniego Matějčka w Pradze i uprzejmemu pośrednictwu prof. dra J. Pagaczewskiego. <sup>7</sup> Ernst R., *Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV und am Anfang des XV Jahrhunderts. Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens*, VI, Prag 1912, tabl. X. <sup>8</sup> *Ibidem*, tabl. XIII. <sup>9</sup> *Ibidem*, tabl. II. <sup>10</sup> *Ibidem*, tabl. LVI.





16. Kraków, Muzeum Narodowe. Św. Jan i Matka Boska, skrzydło tryptyku z kościoła parafjalnego w Chełmcu.

Kliska Muzeum Narodowego w Krakowie.

Magdalena, obecnie w zamku książąt Schwarzenbergów w Trzeboniu (Wittingau)<sup>1</sup>. Cały styl świętych Dziewic w trójkątnych szczytach ołtarza w Łopusznej (fig. 15, 22) to odbłask pięknych świętych, które adorują Madonnę w praskiej Galerii Towarzystwa Przyjaciół Sztuki<sup>2</sup> i słynną Madonnę w Wyższym Brodzie (Hohenfurth)<sup>3</sup>. Są więc pewne punkty styczne naszych zabytków z czeskiemi, nieco od nich wcześniejszemi, a nawet sięgającemi głębiej wstecz<sup>4</sup>. Mogły tu oddziaływać szkicowniki, robione w latach obowiązkowej wędrowni czeladniczej, a zapewne przekazywane w warsztatach z ojca na syna, co zarazem tłumaczyłoby pewne reminiscencje starszego malarstwa czeskiego. Najwidoczniej nasi malarze zetknęli się z dziełami malarzy czeskich, niejedno z nich przejęli, zachowując jednak swoje własne oblicze artystyczne, swoją własną indywidualność, swój własny styl. Nasze obrazy powieszono obok czeskich, mimo wszystko odcięłyby się od nich wyraźnie jako obce i odrębne. Zaznaczyć muszę, że między grupą sądecką a obrazami z sąsiedniego Spisza, jak również z węgierskiemi, nie zauważyłem żadnego związku.

Pozostaje jeszcze do rozważenia strona ikonograficzna Madonn w Przydonicy i z Cerekwi. Pośrednim źródłem tego rodzaju przedstawień jest widzenie św. Jana, opisane przezeń w Apokalipsie (XII, 1—14) w następujących słowach: »Et signum magnum apparuit in caelo: Mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim... Et draco stetit ante mulierem, quae erat paritura... Et peperit filium masculinum... Et factum est praelium magnum in caelo: Michael, et angeli eius praeliabantur cum dracone... Et proiectus est draco ille magnus, serpens

<sup>1</sup> Ernst R., Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV und am Anfang des XV Jahrhunderts. Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, VI, Prag 1912, tabl. XLVII. <sup>2</sup> Ibidem, tabl. XLVI. <sup>3</sup> Ibidem, tabl. L. <sup>4</sup> Na związek naszego malarstwa z czeskim niejednokrotnie już zwracano uwagę. Ostatnio wspominał o tem odnośnie do obrazów z Sądeczyny Walicki M., Ze studjów nad malarstwem cechowym Ziemi Sądeckiej w XV wieku. Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności, XXXVII, 2, Kraków 1932, p. 17. Spośród omówionych przeze mnie zabytków wymienia tylko tryptyk w Łopusznej i obraz z Chełmca, jako wiążące się z malarstwem czeskim. Ponieważ praca Walickiego jest znana narazie tylko w streszczeniu i ponieważ autor — jak się zdaje — bada rzecz dalej, pomijam materiał porównawczy przez niego wskazany i opieram się wyłącznie na innych zabytkach malarstwa czeskiego.

antiquus, qui vocatur diabolus, et satanas... Et postquam vidit draco, quod proiectus esset in terram, persecutus est mulierem, quae peperit masculum: et datae sunt mulieri alae duae aquilae magnae ut volaret in desertum...«

Już na przełomie pierwszego i drugiego tysiąclecia pojawiają się ilustracje tekstu Apokalipsy<sup>1</sup>. W związku z objaśnieniami wizji św. Jana, tłumaczącymi ową niewiastę to jako Kościół, to znów jako N. P. Marję, występują ilustracje odchylające się od samego tekstu, a uwzględniające komentarze. W Apokalipsie jest wprawdzie mowa o tem, że niewiasta urodziła syna, ale z opisu wizji nie wynika, by go trzymała na rękach. Są jednak i takie wyobrażenia, jak np. Niewiasta-Kościół, mająca na ręce Dzieciątka Jezus, a przed sobą słoneczną aureolę z Chrystusem pokazującym rany<sup>2</sup>. W Karlsteinie w Czechach istnieje malowidło ścienne z czasu około roku 1357, będące ilustracją dwóch epizodów wizji św. Jana (XII, 1 i 14). Widzimy tam niewiastę, unoszącą się na skrzydłach, oraz — powtórnie — »obleczoną w słońce«, w koronie z gwiazd, z półksiężycem pod stopami i z Dzieciątkiem Jezus na rękach, a więc utożsamioną z Matką Boską<sup>3</sup>.

Okolo roku 1224 powstało wśród dominikanów w Alzacji lub Szwabji *Speculum humanae salvationis*. To wierszowane objaśnienie i rozwinięcie tekstów biblijnych było w średnich wiekach bardzo rozpowszechnione; zachowały się też liczne jego egzemplarze, nieraz zdobne minjaturami. W temto *Zwierciadle zbawienia ludzkiego* czytamy takie wyjaśnienie wizji apokaliptycznej:

Notandum autem quod assumptio Mariae iam praefata  
Etiam fuit Johanni in Patmos insula demonstrata;  
Signum enim magnum in coelo apparebat,  
Nam mulierem quandam admirabilem in coelo videbat;  
Mulier illa sole circumamicta erat,  
Quia Maria, circumdata divinitate, in coelum ascendebat.  
Luna sub pedibus eius esse videbatur,  
Per quod perpetua stabilitas Mariae designatur:  
Luna instabilis est et non diu persistit plena  
Et designat mundum istum et omnia terrena;  
Haec instabilia Maria contemnens sub pedibus calcavit  
Et ad coelum, ubi omnia stabilia sunt, anhelavit.  
Coronam etiam mulier in capite suo habebat,  
Quae in se stellas duodecim continebat;  
Corona consuevit esse honoris signum  
Et significat honorem Virginis Gloriosae condignum.  
Per duodecim stellas apostoli omnes intelliguntur,  
Qui in decessu Mariae omnes adfuisse creduntur.  
Mulieri datae sunt ad volandum duae alae  
Per quas intelligitur assumptio tam corporis quam animae<sup>4</sup>.

W związku z tym tekstem widzimy w czternastowiecznym kodeksie *Speculum* w Bibliotece Kapitulnej w Pradze unoszącą się do nieba uskrzydloną Marję w gwiazdzistej koronie, »obleczoną w słońce« i z półksiężycem pod stopami<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Cf. Cibulka J., Korunovaná Assumpta na pŕlmesíci. Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádlá. Praha 1929, p. 88. <sup>2</sup> Jest to konturowy rysunek w Liber depictus, rękopisie z połowy XIV w., znajdującym się w Bibliotece Narodowej w Wiedniu. Cibulka J., o. c. p. 92. <sup>3</sup> Ibidem, o. c. p. 91. <sup>4</sup> Lutz J. et Perdrizet P., *Speculum humanae salvationis*, Leipzig 1907, p. 75, v. 69—88. <sup>5</sup> Cibulka J., o. c. p. 103.





17. Tarnów, Muzeum Diecezjalne. Madonna z Dzieciątkiem z kościoła w Cerekwi. Fot. A. Bochnak.

skie malowidła ściennie z XIV wieku, odtwarzające to widzenie, wyobrażają dziewicę z chłopczykiem, jako Marję z Dzieciątkiem Jezus, na tle aureoli słonecznej, w gwiazdzistej koronie i z półksiężycem pod stopami, a więc z atrybutami przejętymi z wizji apokaliptycznej św. Jana<sup>1</sup>.

Istnieje też cała grupa Madonn, w których występują motywy apokaliptyczne, czasem niewszystkie, i motyw koronacji przez aniołów. Są one oparte o znany nam już tekst *Speculum humanae salvationis*, z dodaniem Dzieciątka na rękach Marji. Wszystkie te Madonny to ukoronowane Assumpty. Jest to wyobrażenie uko-

Wspomnieć tu jeszcze warto o widzeniu cesarza Oktawjana Augusta, opisywanem w różnych utworach średniowiecznych, jak *Speculum humanae salvationis*, *Legenda aurea* Jakóba z Worraginy, *Mirabilia Romae*. Cesarz Oktawjan August, chcąc się dowiedzieć, kto po nim panować będzie, wezwał Sybillę tyburtyńską. Ta przepowiedziała przyjście z niebios króla, którego panowanie nigdy się nie skończy, i ukazała cesarzowi krąg złoty wokół słońca, w tym zaś kręgu bardzo piękną dziewicę, trzymającą na kolanach chłopczyka. Powraca tu znana z wizji św. Jana słoneczna aureola; chłopiec, o którym w Apokalipsie jest mowa w sposób trochę niejasny, znalazł się na kolanach siedzącej dziewicy, brak natomiast korony z gwiazd i półksiężyca. Według innej wersji Oktawjan August ujrzał dziewicę z dzieckiem na rękach, stojącą na ołtarzu i usłyszał słowa: *Haec est ara coeli*. Przejęty widzeniem, poświęcił przyszłemu władcy świata ołtarz, na którym kazał wyryć wspomniane słowa. W związku z tem powstał później na Kapitolu, gdzie cesarz miał widzenie, kościół S. Maria in ara coeli. Cze-

<sup>1</sup> Cf. Cibulka J., Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádlá, Praha 1929, pp. 90, 94. Cf. też Mâle E., *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, Paris 1922, p. 255.

ronowanej Marji już wniebowziętej, a więc już po momencie Wniebowzięcia, Marji w glorii niebiańskiej, *Virginis Gloriosae*, mówiąc słowami *Speculum humanae salvationis*. W Czechach, zdaje się pod koniec XIV w., pojawia się w tle Madonn tego typu nowy motyw, a mianowicie kwitnące krzewy, wyrastające z kwiecistej łączki. Ma to oznaczać ogród rajski, raj niebieski. Przedstawicielką tego specyficznie czeskiego, gdzieindziej niespotykanego typu jest Madonna z Desztny (fig. 19). Tu należą też obie nasze Madonny, przydonicka i cerekiewska. Określić je należy jako ukoronowane Assumpty na tle rajskiego ogrodu. Pod względem ikonograficznym, a w pewnej mierze i formalnym, należą one do kręgu oddziaływania sztuki czeskiej. Czeskie Madonny<sup>1</sup>, a za nimi i nasze, dadzą się sprowadzić do apokaliptycznej wizji św. Jana jako do punktu wyjścia, wizji, która spowodu swojej niezupełnej jasności dopuszczała różne interpretacje i była źródłem różnych przedstawień, nieraz bardzo odbiegających od tekstu, podobnie jak apokryfy odbiegają od tekstów ewangelicznych.



18. Tarnów, Muzeum Diecezjalne. Madonna z Dzieciątkiem z kościoła w Cerekwi.

Fot. A. Bochnak.

<sup>1</sup> Przykłady podaje Cibulka J., *Korunovaná Assumpta na půlměsíci*. Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádlá. Praha 1929, pp. 110, 120, 122, 123, 124. Wąż u stóp Marji w dwóch ostatnich obrazach jest — zdaniem autora — dodatkiem z czasu ich odnowienia w XVII lub XVIII wieku. Powyższe uwagi ikonograficzne zostały opracowane na podstawie cennej pracy J. Cibulki. Książkę, w której ta rozprawa została ogłoszona, otrzymałem w darze od Ministerstwa Szkolnictwa i Oświaty Narodowej Republiki Czechosłowackiej za uprzejmem pośrednictwem prof. dra Antoniego Matějčka w Pradze oraz prezesa Komisji Historji Sztuki P. Akademji Umiejętności, prof. dra Juliana Pagaczewskiego. Zarówno Ministerstwo, jak i obaj profesorowie zechęcą na tem miejscu przyjąć wyrazy szczerzej wdzięczności.





19. Praga, Galeria Towarzystwa Przyjaciół Sztuki.  
Madonna z Dzieciątkiem z Desztny.

nych. Te zawile tematy dyktowali malarzom księża, a niejednokrotnie też oni sami byli malarzami.

Schemat ikonograficzny przeniesiony więc został do Polski z Czech, uległ jednak u nas pewnej zmianie. W obrazach czeskich występują rozmaite drzewa i krzewy, ale nie róże. Natomiast w tle naszych Madonn widnieją drzewka róże. Róże w naszych obrazach, podobnie jak w niemieckich Madonnach, siedzących na tle altany z róż (*Maria im Rosenhag*), można uważać bądź za oddźwięk znanego i często przez Kościół stosowanego porównania Marji z różą<sup>1</sup>, bądź też za aluzję do różańca<sup>2</sup>. Ta druga alternatywa jest bardzo prawdopodobna, bo właśnie tego typu Madonny, t. j. z półksiężycem i aureolą słoneczną, stały się od czasu późnego gotyku typowymi Madonnami różańcowymi, a to przez dodanie ujmującego całość wielkiego wieńca z pięćdziesięciu mniejszych i pięciu większych róż, oznaczających tę ilość »Zdrowaś« i »Ojcze nasz« w każdej z trzech części różańca<sup>3</sup>. O wy-

borze typu ikonograficznego, opartego o Apokalipsę, rozstrzygnęło może powołanie się w nabożeństwie różańcowym, w ostatniej z tajemnic chwalebnych, t. j. Koronacji, właśnie na wizję św. Jana. A przecież te Madonny to ukoronowane Assumpty. Czasem zamiast wielkiego wieńca z róż występuje w Madonnach różańcowych mały, zwykły różaniec z paciorków, w rękach bądź Marji, bądź Dzieciątką<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Źródłem tych porównań są słowa Pisma świętego: »Quasi palma exaltata sum in Cades, et quasi plantatio rosae in Jericho« (Ecclesiasticus Jesu filii Sirach, XXIV, 18), oraz »Obaudite me divini fructus et quasi rosa plantata super rivos aquarum fructificare« (Ibidem, XXXIX, 17). <sup>2</sup> Madonny w altanie różanej uważa Kunstle K., Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg im Breisgau 1928, p. 641, za pokrewne różańcowym. — Kopera E., Dzieje malarstwa w Polsce, I, Kraków 1925, p. 178, Madonnę z Cerekwi nazwał bez zastrzeżeń różańcową, nie dał jednak tej samej nazwy Madonnie w Przydonicy, o której pisze o kilka wierszy wyżej i którą publikuje tuż obok cerekiewskiej. — Łuszczkiewicz W., Z wycieczki z uczniami w roku 1892. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, II, 2—3, rok siódmy, Kraków 1895, p. 304, określił zabytek przydonicki jako tryptyk Niepokalanego Poczęcia N. P. Marji; niesłusznie, albowiem u stóp Matki Boskiej niema węża. <sup>3</sup> Cf. reprodukcje w cytowanym wyżej dziele Kunstle go. fig. 373, 374 oraz drzeworyt z roku 1514, przedstawiający Barbarę Jagiellonkę, żonę Jerzego Saskiego, klęczącą naczelną bractwa różańcowego przed taką właśnie Madonną (Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, Kraków 1912, p. XLII). <sup>4</sup> Tak np. różaniec w rękach ma N. P. Marja bez Dzieciątką, »obleczona w słońce«, na dwóch miedziorytach Mistrza E. S. (cf. Lehrs M., Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, französischen und niederländischen Kupferstichs im XV Jahrhundert, Tafelband II, Wien 1910, tabl. 45 nr 118 i tabl. 56 nr 56), oraz na trzecim miedziorycie tegoż artysty, tem różniącym się od tamtych, że Marja występuje tu z Dzieciątkiem (cf. Pfeiffer M.,

## II

W związku z grupą obrazów, którą omówiłem w pierwszym rozdziale, pozostaje — jak zobaczymy — obraz w farze bieckiej, przedstawiający św. Katarzynę Aleksandryjską (fig. 20, 21), dotychczas niepublikowany, lecz tylko wzmiankowany<sup>1</sup>. Namalowany temperą na deskach, zdaje się lipowych<sup>2</sup>, pokrytych kredą, mierzy na wysokość 137 cm, na szerokość zaś 97·5 cm, bez nowej ramy.

Św. Katarzyna, jasna blondynka, pełną wdzięku główkę skłoniła lekko w prawo. Twarzyczka drobna, owalna, o jasnej karnacji bez wyraźnie zaznaczonych rumieńców, okolona jest linearnie traktowanymi włosami, które w zupełności zakrywają uszy. Rysy regularne. Czoło bardzo wysokie, oczy duże o łagodnym wyrazie, nos mały, kształtny, usta zgrabnie zarysowane. Liściasta, niezbyt wysoka korona na głowie św. Katarzyny jest gładka, tylko konturem zaznaczona, nie zaś światłem i cieniami wymodelowana. Na jej obręczy kosztowne kamienie. Wokół głowy konturowy nimbus. Święta ma na sobie jasnozieloną suknię, widoczną tylko na piersiach w miejscu rozchylenia gładkiego, niewzorzystego płaszcza barwy ciemnoniebieskiej z prawie czarnymi cieniami. Podszewka płaszcza karminowa. Płaszcz obrzeżony jest brązową obszywką w żółty, bardzo prosty wzór z dwukierunkowo prążkowanymi trójkącikami. Na szyi złota, gładka kolja, wysadzana rubinami i szmaragdami. Ręce drobne, o długich, cienkich palcach. Prawą wspiera święta na ogromnym mieczu o ostrzu barwy stalowej i brązowej rękojeści, lewą na jasnobronzowym, w cieniach ciemniejszym kole, najeżonym na obwodzie żelaznymi kolcami. Układ rąk naturalny, funkcja ich dobrze uwydatniona. Święta rzeczywiście wspiera się na kole i naprawdę obejmuje dłonią rękojeść miecza, a nie dotyka ich tylko, jak to często bywa w obrazach z epoki gotyckiej. Koło jest wadliwie pod względem perspektywicznym wykreślone. Żółtym, niezbyt ostrym trzewiczkiem depce św. Katarzyna leżącego na łączce siwobrodego starca, o twarzy ciemniejszej niż twarz świętej, w koronie na głowie, ubranego w szatę barwy liljowopoziom-

Einzel-Formschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der kgl. Bibliothek Bamberg, II. Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von Heitz P., XXIV, Strassburg 1911, tabl. 28). Pfeiffer (o. c. p. 21), powołując się na autorytet Heitza, określa ten miedzioryt jako dzieło Mistrza E. S., datując go — już na podstawie własnego zapatrywania — na czas około roku 1480. O ile przeciwko autorstwu Mistrza E. S. nie można podnieść zarzutów, o tyle tak późne datowanie jest zupełnie nietrafne. Autor zapomniał, że Mistrz E. S. zmarł w roku 1467 lub na początku 1468 (cf. Geisberg M., Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S., Leipzig, p. 60 oraz Lehrs M., o. c. Textband II, 1910, p. 3). — Spośród naszych zabytków wspomnę tu o Madonnie z Dzieciątkiem, w aureoli słonecznej i z półksiężycem u stóp, do której modli się Jan Olbracht na minjaturze w znanym Graduale katedry krakowskiej. O zaliczeniu Jej do Madonn różańcowych rozstrzyga różaniec w rękach Dzieciątka (cf. Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, II, Kraków 1926, tabl. 2 i 3). — Miedzioryty Mistrza E. S., pochodzące w każdym razie sprzed roku 1467, obalają twierdzenie Künstlego, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg im Breisgau 1928, pp. 639—640. Jakoby Madonny różańcowe pojawiły się dopiero od czasu założenia wielkiego bractwa różańcowego w Kolonji przez przeora tamtejszych dominikanów, Jakóba Sprengera, w roku 1474, i jakoby najstarszym obrazem różańcowym była Madonna tego bractwa w kościele św. Andrzeja w Kolonji, pochodząca z roku 1474. Cf. Künstle K., o. c. fig. 370.

<sup>1</sup> Najpierw przez Łuszczkiewicza W. w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IV, Kraków 1891, pp. LXXXVIII—LXXXIX, następnie przez Tomkowiça S. w Tece Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, I, Kraków 1900, p. 191. <sup>2</sup> Desek jest trzy; z lewej strony spojone są pięcioma listwami, przytwierdzonymi do nich zapomocą śrub.





20. Biecz, kościół parafjalny. Św. Katarzyna Aleksandryjska.

*Fot. A. Bochnak.*

i — podobnie jak twarz św. Katarzyny — bez wyraźnych rumieńców, włosy jasno-blond. Stan konserwacji naogół dobry<sup>1</sup>.

Zadaniem artysty było odtworzenie jednej tylko postaci w obrazie o znacznej szerokości w stosunku do wysokości, a więc o proporcjach mało wysmukłych.

<sup>1</sup> Obraz biecki badałem po raz pierwszy dnia 15 września 1927 roku. Stwierdziłem wtedy, że obraz jest u góry nieco obcięty i że deski są silnie stoczone przez owady. Zniszczenie było w jednym miejscu, a mianowicie na lewo (herald.) od głowy św. Katarzyny — na szczęście tylko w tle — posunięte tak daleko, że wypadła nawylot dziura, z której sypało się próchno. Odpadało też gdzieś złączenie wraz z podkładem kredowym. Stan był więc bardzo groźny. Pozatem partje malowane prawie że nie były uszkodzone. Korona świętej i Maksencjusza, jak również całe tło były już dawniej na nowo przeloczone, przyczem w znacznej mierze zatarto delikatny wzór punktowany w tle, a nadto gdzieś naruszono

kowej i czerwone buty. Ten starzec to cesarz Maksencjusz; onto kazał pięćdziesięciu uczonym dysputować ze świętą. Skutki tej dysputy, która odbyła się w obecności cesarza, były fatalne: młodzieńca święta zdołała mędrców przekonać i nawrócić, triumf jej nad cesarzem był zupełny. Łączka, na której leży Maksencjusz, pełna jest kwiatów, przeważnie czerwonych i brązowych. Tło złote, ożywione delikatnym wzorem o motywie skośnej kraty, punktowanym w kredowym podkładzie. W górnych narożnikach wycinki ciemnozielonych obłoków, nakropionych jaśniejszą zielenią. Z obłoków zlatują ku świętej — niby ptaki Boże — dwa aniołki. Grający na gitarze aniołek po prawej stronie ma sukienkę czerwoną, skrzydła zaś w górnej części lazuruowe, w dolnej zielone. Jego towarzysz po stronie lewej, przygrywający świętej na skrzypcach, odziany jest w sukienkę liljową. Skrzydła jego w częściach dolnych liljowe, w górnych przechodzą w zieleń. Twarzyczki aniołków jasne

Z zadania wywiązał się bardzo zręcznie. Szeroko rozpostarł obficie sfałdowany płaszcz szczupłej, wysmukłej świętej, ażeby po bokach nie zostało za dużo wolnego tła. Dlatego też tak miecz jak i koło mają skośną pozycję, a w górnych wycinkach płaszczyzny obrazowej znalazły się aniolki, które tło bardzo dobrze wypełniają. Tak w płaszczyznę obrazową wkomponowana św. Katarzyna nie ginie na niej, lecz wyraziście z niej się wyłania.

Malarz, spod którego pędzla wyszedł biecki obraz, stał na rozdrożu między tradycyjnym idealizmem, a świątającym realizmem. Znał budowę ciała ludzkiego, dobrze bowiem osadził głowę na szyi i torsie, należycie zaznaczył funkcję rąk, a zarysy ciała dyskretnie wprowadził, ale przecież prawidłowo uwydatnił pod sutą draperją. Pod tym względem obraz biecki jest bardziej w kierunku realizmu posunięty, aniżeli grupa sądecka. Rysując koło nie zdołał wybrnąć z trudności perspektywicznego odtwarzania przedmiotów. Na złotem, tradycyjnym tle nie zawahał się namalować obłoków, ale odbiegł



21. Biecz. kościół parafjalny. Św. Katarzyna Aleksandryjska.

Fot. A. Bochnak.

kontur postaci świętej i kontury aniołków. Twarz świętej pokrywała siateczka drobnych, delikatnych pęknięć. Nie było ich na płaszczu, co — przy tęnym i płytkim jego tonie — pozwoliło przyjąć, że uległ on przemalowaniu. Drobne, nieznaczne retusze widać było na twarzy św. Katarzyny, a mianowicie — stosunkowo największy — na czole nad lewym okiem, koło lewego skrzydełka nosowego, koło lewego kąta ust, na prawym policzku i nad prawym okiem poniżej brwi. To wszystko ślady odnowienia obrazu w roku 1878. Wkrótce po roku 1927 ks. Michał Sidor, proboszcz i dziekan biecki, postarał się o utrwalenie obrazu, tak, że w r. 1932 zastałem drzewo wzmocnione i dziurę starannie załataną. Zresztą malowidła nie tknięto, tak, że jego stan schodzi się z tym, jaki widziałem w r. 1927. Załączone reprodukcje zostały wykonane podług fotografii z tego roku. W każdym razie na dalsze losy tego zabytku baczna należy zwracać uwagę, albowiem mimo ostatnich zabiegów konserwacyjnych owady mogły częściowo ocalać.





22. Łopuszna, kościół parafjalny. Szczegół z tryptyku, św. Katarzyna Aleksandryjska.

Z Archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P.

Fot. dr Tadeusz Przytkowski.

od rzeczywistości, bo dał im kolor zielony i kształty anaturalistyczne. Aniołki silnie wystylizował. Do piersi mają one wyraźne kształty ludzkie, w dalszych natomiast częściach zaznaczają się tylko sukienki tak, jakby pod nimi ciała nie było. Skrzydła są stylizowane z zacięciem heraldycznym. Z nierealnym, złotym niebem kontrastuje łączka, a więc teren realny, jednakże i ona jest traktowana ze względem tylko realizmem, kwiaty bowiem są silnie wystylizowane.

Gdy idzie o stronę uczuciową, to mało jest w Polsce obrazów z epoki gotyckiej, które pod tym względem mogłyby z bieckim z powodzeniem współzawodniczyć. Jest to dzieło poetyczne, nawskróś liryczne, delikatnością uczucia górujące nad obrazami grupy sądeckiej, jakkolwiek naogół jeszcze bliskie jej nastrojem.

Malarza św. Katarzyny, podobnie jak malarzy obrazów w Starym Sączu, Przydonicy czy Cerekwi, żywo interesowała draperja.

Płaszcz świętej ułożył w sute i wielkie fałdy, zupełnie jednak inne, aniżeli draperje na tamtych obrazach. Odnosi się wrażenie studjum draperji. W obrazie bieckim trzeci wymiar, plastyka postaci, aczkolwiek w porównaniu z niektórymi późniejszymi utworami naszego malarstwa zaznaczają się dyskretnie, to w stosunku do grupy sądeckiej występują w stopniu przecież silniejszym. W stylu draperji nie wygasły jeszcze wspomnienia wieku XIV, zwłaszcza w owych spiralnych fałdach po prawej stronie postaci i poprzecznych fałdach lejkowatych. Całość jest jednak pełniejsza, bogatsza. To typowy t. zw. miękki styl draperji, charakterystyczny dla pierwszej połowy XV wieku, a w niektórych stronach także i dla trzeciej jego ćwierci. Ustąpił on miejsca stylowi ostremu, kątowatemu. Stało się to u nas głównie od czasu wystąpienia Wita Stwosza z jego najwcześniejszym, a zarazem największym dziełem, krakowskim ołtarzem Marjackim z lat 1477—1489. Właśnie ze względu na styl draperji oraz na oscylowanie między idealizmem a realizmem datować należy nasz obraz na trzecią ćwierć XV wieku.

Już z samych wymiarów obrazu bieckiego widać, że to była środkowa część tryptyku. Święta jest tu przedstawiona mniej hieratycznie, aniżeli Marja w tryptyku przydonickim, natomiast bardziej intymnie. Mimo to obraz — zgodnie z przeznaczeniem do publicznego kultu — jest reprezentacyjny, do czego przyczynia się duża

płaszczyna złotego tła. Koło i miecz mówią nam o męczeństwie św. Katarzyny, Maksencjusz, powalony u jej stóp, przypomina zwycięską dysputę z jego uczonymi, anioły zaś, unoszące się koło głowy męczennicy, przywodzą na myśl te, które oddały jej ostatnią posługę, grzebiąc jej zwłoki na górze Synaj. Jest to więc jakby apoteoza świętej, jakby skrót jej życia, którego epizody były może szerzej rozwinięte na niezachowanych skrzydłach tryptyku. Były to najprawdopodobniej: Dysputa z uczonymi, Męczeństwo na kole, Ścięcie i Pogrzeb św. Katarzyny. Te sceny to przypuszczalna treść wewnętrznej strony skrzydeł, widzialnej po otwarciu tryptyku. Co było tematem zewnętrznej ich strony, jak również predelli i zwieńczenia — niepodobna dochodzić.

Biecki obraz można ściśle datować na podstawie archiwaljów: 22 grudnia 1469 r. rajcy miasta Biecza za zgodą biskupa krakowskiego ufundowali w bieckim kościele parafjalnym ołtarz św. Katarzyny, uposażyli go głównie z funduszków miejscowego obywatela Jana Damnera i, zastrzegając sobie prawo patronatu, przedstawili na stanowisko altarysty ks. Bartłomieja z Biecza<sup>1</sup>. Przeszło rok później, dnia 13 marca 1471 roku, Jan Rzeszowski, scholastyk sandomierski, kanonik i administrator diecezji krakowskiej, zatwierdzając postanowienia rajców, ołtarz ten erygował<sup>2</sup>. Istniał jednak w Bieczu jeszcze drugi obraz, przedstawiający św. Katarzynę, albowiem Stefan Spiek z Biecza, dawny proboszcz miejscowy, za zezwoleniem biskupa krakowskiego ufundował dnia 9 sierpnia 1473 roku do kaplicy, stojącej na cmentarzu kościoła parafjalnego, a wybudowanej specjalnie dla wygłaszania kazań polskich, dwa ołtarze, z których jeden miał wezwanie Wniebowzięcia N. P. Marji oraz świętych: Zofji, Katarzyny, Małgorzaty, Doroty, Szczepana Męczennika, Stanisława, Walentyna, Erazma i Jana Ewangelisty<sup>3</sup>. Fundację tę zatwierdził Jan Rzeszowski, już jako biskup krakowski, dnia 9 października 1473 roku<sup>4</sup>. Oczywiście w tym ołtarzu Wniebowzięcie N. P. Marji znajdowało się w części środkowej, na wewnętrznej stronie skrzydeł widniały cztery święte, podczas gdy święci zajmowali zewnętrzną ich stronę. Był to tak popularny pod koniec średniowiecza ołtarz z czterema świętymi, znany w Niemczech pod nazwą *Viereraltar*. Ponieważ znajdował się w kaplicy na cmentarzu, niezawodnie małej, i ponieważ św. Katarzyna mogła zajmować w nim zaledwie połowę wysokości skrzydła, przeto nasz duży obraz nie może pochodzić z tego ołtarza. Gdyby tak było, to wymiary ołtarza musiałyby być bardzo wielkie. Sama środkowa część musiałaby przekraczać czterokrotnie rozmiary obrazu ze św. Katarzyną, a zatem mierzyć na wysokość bezmała 3 metry, na szerokość zaś nieco ponad 2 metry. Do tego należałoby dodać predellę i górne zwieńczenie. Do kaplicy na cmentarzu byłby to ołtarz stanowczo za duży. Tak więc zachowany w Bieczu obraz musi się uważać za środkową część tego ołtarza w kościele parafjalnym, którego fundacja doszła do skutku w latach 1469–1471. Styl zabytku najzupełniej zgadza się z datami wynikającymi z archiwaljów.

Obraz biecki uważam za zabytek naszego malarstwa. Styl jego wywieść można z obrazów grupy sądeckiej, szczególnie zaś z tryptyku w Łopusznej. Wszak św. Katarzyna w Bieczu (fig. 20, 21) ma ze św. Katarzyną w zwieńczeniu tego tryptyku (fig. 22) bardzo dużo cech wspólnych, zarówno gdy idzie o wdzięk, nastrój, jak wogóle całe poczucie formy. Głowa Maksencjusza (fig. 23), powalonego u jej stóp,

<sup>1</sup> Bujak F., Materiały do historii miasta Biecza. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VII, Kraków 1906, p. 305, nr 42. <sup>2</sup> Ibidem, p. 306, nr 44. <sup>3</sup> Ibidem, p. 307, nr 48. <sup>4</sup> Ibidem, p. 307, nr 49.





23. Biecz, kościół parafjalny. Cesarz Maksencjusz, szczegół z obrazu przedstawiającego św. Katarzynę Aleksandryjską.

Fot. A. Rochnak.

to swobodna kopja głowy Boga Ojca z Koronacji w Łopusznej (fig. 24). Niedające się zaprzeczyć różnice w stylu draperyj tłumaczą się późniejszą niewątpliwie datą powstania obrazu bieckiego, a także inną indywidualnością artysty. Obraz biecki powstał — mojem zdaniem — w tem samym środowisku, co tryptyk łopusznieński i grupa wiążąca się z nim stylistycznie, a więc w Nowym Sączu, leżącym tak blisko Biecza. Zaznaczony już powyżej bliższy stosunek do rzeczywistości, widoczny w wyraźniejszym uwydatnieniu budowy ciała pod draperją i racjonalniejszej funkcji rąk, wskazuje na malarza, należącego już do młodszej generacji, może nawet ucznia tego mistrza, z którego warsztatu wyszedł tryptyk w Łopusznej.

Biecka św. Katarzyna, pochodząca z lat 1469—1471, rzuca również światło na czas namalowania tryptyku łopusznieńskiego. Jako

odeń zależna, a stylistycznie późniejsza, musiała powstać w jakich lat dziesięć po nim. Tryptyk łopusznieński byłby więc zabytkiem z czasu około roku 1460. Tą drogą uzyskana jego data zgadza się dokładnie z datą otrzymaną na podstawie porównania go z ołtarzem w Przydonicy, przy uwzględnieniu terminu *a quo*, t. j. roku 1455, w którym odbyła się kanonizacja najmłodszego z widniejących na nim świętych, Bernardyna Sieneńskiego<sup>1</sup>.

Łuszczkiewicz, który obraz biecki zanotował w swoim sprawozdaniu z wycieczki z uczniami, dopatrywał się w nim dzieła szkoły niemieckiej z nad Renu z XV wieku<sup>2</sup>. Nie uważał więc obrazu za namalowany w Polsce, lecz za obcy, sprowadzony. Mówiąc o szkole niemieckiej z nad Renu, miał chyba na myśli najwięcej podówczas znaną szkołę kolońską z jej najwymowniejszym przedstawicielem naczele, Stefanem Lochnerem († 1451). Nastrój bieckiego obrazu jest istotnie podobny do uroczych, poetycznych dzieł Lochnera. Tu i tam spokój, liryzm, głęboka religijność, szczerłość i dziecięca naiwność. Ramiona tak samo wąskie, opadające, rysunek rąk podobny. Jak w dziełach kolońskiego mistrza, tak i w obrazie bieckim lśni złote tło, od którego odcina się wyraźnie postać świętej. Ale te podobieństwa nie uprawniają do daleko idących wniosków, są bowiem wynikiem ogólnego stylu epoki. Chyba tylko aniołki, przygrywające świętej Katarzynie, możnaby uważać za jakiś ślad oddziaływania Lochnera, bo w podobnej interpretacji odnajdujemy je specjalnie w obrazach tego malarza. W sposób zdecydowany dominują różnice. Podczas gdy u Lochnera twarze świętych są okrągłe i pełne, to twarz św. Katarzyny jest owalna, znacznie szersza u góry niż u dołu, w stosunku do tamtych szczupła, o rysach

<sup>1</sup> Cf. wyżej, pp. 13 i 16 niniejszej pracy. <sup>2</sup> Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IV, Kraków 1891, p. LXXXVIII.

regularniejszych. Największe różnice występują w traktowaniu draperyj. Lochner otula swoje postacie w szaty więcej do ciała przylegające, wskutek czego cała figura, najczęściej łukowo wygięta, jest węższa. W pozie zwraca nieraz uwagę szukana elegancja, czego w naszym dziele niema. Twórca obrazu bieckiego położył duży nacisk na szaty. Przeciwnie niż u Lochnera, unikającego dużej ilości fałdów i malującego większymi płaszczynami, w obrazie bieckim w obrębie znacznie szerszej sylwety postaci istnieje obfitość mniejszych fałdów, opadających nadół kaskadą, fałdów głębokich, co wszystko razem przywodzi na myśl mnogie, płynne, głęboko cięte fałdy rzeźb z pierwszej połowy XV wieku. Ta szerokość sylwety przy obfitości fałdów, słowem to z widoczną satysfakcją namalowane i zaakcentowane studjum draperji, odróżnia właśnie św. Katarzynę od figur Lochnera i tak tu bije w oczy, że w następstwie tego drobna, wdzięczna główka świętej, rzecz główna w obrazie, nie zwraca na siebie uwagi w pierwszej chwili. Tego u Lochnera nigdy niema<sup>1</sup>.

Tak więc z Lochnerem, jak wogóle z malarstwem nadreńskim, obrazu bieckiego wiązać nie można; jedynie lochnerowskie aniołki mogłyby się tu w jakiś sposób przedostać. Przed czterdziestu zgórą laty, gdy twórczość Lochnera była jakby synonimem malarstwa nadreńskiego i gdy wszystkie liryczne, poetyczne i pełne wdzięku obrazy z XV wieku uważano za nadreńskie, opinja Łuszczkiewicza o bieckiej św. Katarzynie była zupełnie zrozumiała.

### III

Obraz w kościele parafjalnym w Krośnie, przedstawiający Koronację N. P. Marji przez Trójcę świętą (fig. 25, 26, 27, 28), jest — o ile mi wiadomo — zupełnie w nauce nieznaną<sup>2</sup>. Namalowano go temperą na drzewie, zdaje się lipowym, powleczone kredą<sup>3</sup>. Wymiary bez nowej ramy wynoszą 150 × 98,5 cm.



24. Łopuszna, kościół parafjalny. Bóg Ojciec, szczegół z środkowego obrazu tryptyku.

Z Archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P.

Fot. dr Tadeusz Przytkowski.

<sup>1</sup> Cf. reprodukcje obrazów Lochnera w dziele Schaefera K., *Geschichte der kölner Malerschule*, Lübeck (1923), tabl. 40—43 i 45—50. <sup>2</sup> W popularnej broszurce *O farze i dzwonach krośnieńskich*, wydanej we Lwowie w 1890 roku jako odbitka z *Gwiazdy Katolickiej*, oraz w *Opisie powiatu krośnieńskiego*, wydanym w Przemyślu w r. 1897, p. 265, ks. Sarna W. wspomina o tym obrazie w następujących, nie niemówiących słowach: »Koronacja N. M. P., obraz na tle złotem niewiadomo jakiego mistrza i jakiego czasu, zdaje się być wielkiej wartości. Obraz ten badałem dnia 16 września 1927 roku. <sup>3</sup> Tablica, składająca się z pięciu desek, pociągnięta jest na całej powierzchni stylu farbą czerwoną o odcieniu cynobrowym i wzmocniona w środku listwą, przybitą gwoździemi.





25. Krosno, kościół parafjalny. Koronacja Matki Boskiej przez Tróję świętą. *Fot. A. Bochnak.*

pełne wygolenie wąsów. Pionowe zmarszczenie czoła między brwiami nadaje Zbawicielowi wyraz surowości. Głowa, dobrze na szyi osadzona, jest zlekka w prawo pochylona. Oczy duże, ukryte pod górnymi powiekami, Chrystus bowiem spogląda wdół, na klęczącą Marję. Oburącz wkłada Jej na głowę wysoką, bogatą koronę zamkniętą, typu korony cesarskiej, podobną do korony Boga Ojca i do własnej. Bóg Ojciec (fig. 27), siwy starzec z długą brodą, również patrzy na Marję. Prawą ręką udziela Jej błogosławieństwa, lewą wspiera na symbolizującej świat kuli kryształowej ze złotym krzyżem. Duch święty, przedstawiony pod postacią gołębiczy z rozpostartymi skrzydełkami, spoczywa — co podkreślam i do czego jeszcze powrócę — na wspólnym płaszczu, na ramionach dwóch pierwszych osób Trójcy świętej (fig. 25). U stóp Chrystusa klęczy Jego Matka. Twarz Marji (fig. 28),

Na dużym srebrnym tronie z brązowymi konturami i cieniami, przyozdobionym w górnych częściach poręczy drobnymi, niby rzeźbionymi posążkami, namalowanymi również brązową farbą, zasiadł Bóg Ojciec z Synem po prawicy (fig. 25). Chrystus ma na sobie ciemnopopielatą szatę, Bóg Ojciec jasnopopielatą z zielonawymi cieniami. Na ramionach obydwóch pierwszych osób Trójcy świętej rozpościera się wielki, wspólny płaszcz karminowy z zieloną podszewką, spięty pod szyją, zarówno Boga Ojca jak i Syna, osobnymi kłanrami w kształcie złotych kwiatów, wysadzanych kosztownymi kamieniami. Płaszcz jest wzorzysty, a mianowicie na ciemnoczerwonym tle występują jaśniejszym odcieniem barwy czerwonej wielkie, szeroko stylizowane owale zastrzone, a nadto lśnią rzadka rozsiane złote, grawirowane ornamenty w rodzaju owoców granatu. Jest to więc wzorzysty, złotem przetykany brokat. Brzegiem płaszcza biegnie delikatny, złoty haft. Chrystus na obrazie krośnieńskim (fig. 26), szatyn ze złotawym odcieniem, jest mężczyzną w sile wieku o twarzy szczupłej, suchej, okolonej krótką brodą. Zwraca uwagę zu-

zlekką owalną, o wysokim czole, prostym nosie i bardzo małych ustach, okolona jest linearnie traktowanymi włosami barwy jasnoblond, które w lekkich falach spływają na ramiona i plecy. Drobną postać Marji ginie prawie zupełnie pod wielkim, ciężkim płaszczem, dziś czarnym, pierwotnie oczywiście lazurowym, z karminową podszewką. Brzegiem płaszcza biegnie delikatna, złotem haftowana bordjura, podobna do tej, która zdobi płaszcz Boga Ojca i Syna Bożego. Całości obrazu dopełniają: posadzka, utrzymana w barwie szarej i dwóch odcieniach barwy brązowej, oraz złote tło, pokryte stylizowanym ornamentem roślinnym, a symbolizujące niebo, w którym akcja się rozgrywa<sup>1</sup>.

I w tym obrazie, tak różniącym się od poprzednio opisanych, stosunek do natury jest luźny. Wprawdzie głowy są bardziej plastycznie wymodelowane, aniżeli w tamtych, wprawdzie w odtworzeniu koron znać pewną dążność do plastyki, przejawiającą się w zacienianiu niektórych ich części, a czego brak było w poprzednio opisanych obrazach, z drugiej jednak strony budową ciała malarz nie interesował się zupełnie. Pod wielkimi, ciężkimi płaszczami ciało nie uwydatnia się w najmniejszym nawet stopniu. Ręce, rażąco małe w stosunku do rozmiarów postaci, wylaniają się spod masy draperyj tak, jakby nie zakończyły przedramion, lecz były przyczepione do końców rękawów. Budowa ich nie jest zgodna z rzeczywistą budową rąk ludzkich, pod fałszywie rozmieszczonymi mięśniami nie wyczuwa się kości, a funkcja ich niemal nie jest zaznaczona. Widać to najlepiej po rękach Chrystusa: ma On trzymać koronę nad głową Marji, ale właściwie korony tej tylko dotyka (fig. 28). Problem trzeciego wymiaru malarza prawie nie obchodził. Na dobrą sprawę nie można mówić nawet o usiłowaniu trójwymiarowego odtworzenia tronu, a posadzka, jakkolwiek wykreślona z pewną dążnością do uchwycenia perspektywy, właściwie nie biegnie w głąb, lecz — rzecz można — staje dęba (fig. 25). O braku chęci rozwiązania problemu trzeciego wymiaru świadczy również zastosowanie złotego tła. Jak mało malarz liczył się z konsekwencją i logiką z naturalistycznego punktu widzenia, niech świadczy taki np. szczegół, jak nimbus Marji (fig. 25, 28). Malarz pojął go jako krążek metalowy, unoszący się w powietrzu. Zgoda, ale w takim razie gdzież się podziła górna jego część? Górnej części nimbusa brak, i słusznie, bo w przeciwnym wypadku musiałaby ona przeciąć górne kabłąki korony i zagmatwać rysunek. Liście złotej korony znalazłyby się wtedy na złotym tle, od którego nie odcinałyby się tak wyraźnie, jak od ciemnej szaty Chrystusa. A przecież korona Marji musiała być szczególnie silnie uwydatniona, bo tematem obrazu jest koronacja. Zwracam również uwagę na osadzenie korony na głowie Chrystusa (fig. 25, 26). Oś korony nie schodzi się z osią głowy Zbawiciela. Konsekwentnie nachylona korona zasłoniłaby szczyt poręczy tronu. Pochylając swobodnie głowę Chrystusa w celu ożywienia kompozycji i uzyskując w ten sposób szczęśliwy kontrast do hieratycznej pozy dostojnego, bardzo poważnego Boga Ojca, malarz wyrzekł się konsekwentnego pochylenia korony Syna Bożego, ażeby nie naruszyć symetrii, rytmu i uroczystego nastroju (fig. 25). Są to świadome i z estetycznego punktu widzenia bardzo korzystne odchylenia od rzeczywistości.

Szczególniejszą uwagę poświęcił artysta draperjom. Są one zupełnie innego

<sup>1</sup> Obraz krośnieński zachował się wyjątkowo dobrze. Nie został przemalowany. Jedyne uszkodzenie, na prawo od główki Marji, starannie załatano.





26. Krosno, kościół parafjalny. Chrystus, szczegł z Koronacji Matki Boskiej. Fot. A. Bochnak.

stusa (fig. 26). Bardzo ładna i sympatyczna jest pokornie pochylona główka Marji (fig. 28). Matka Boska ręce złożyła na piersiach. Jest przejęta, na twarzy Jej wyraża się błogi zachwyt, nie czuje się godną zaszczytu, który Ją spotyka. Przejawia się to w całej Jej postaci. Oczy spuściła, nie śmie spojrzeć w blask Trójcy świętej.

typu, anizeli np. bieckiej św. Katarzyny. Podczas gdy cechą tamtych jest obfitość fałdów, ich płynność i miękkość, to tutaj mamy fałdy duże, mało skomplikowane, a zarazem połamane niezwykle ostro i kątowato. Płaszczce robią wrażenie ulepionych z twardego kartonu lub wykutych z blachy, a nie uszytych z tkaniny. Typowy to ostry, kątowy styl draperyj, znamieny dla kończącego się gotyku, a odpowiadający suchej i ostrej stylizacji późnogotyckiej roślinności, w której już żywe soki nie krążą.

W rzędzie utworów malarstwa naszego z końca epoki gotyckiej obraz krośnieński zajmuje miejsce niepoślednie. Jest to dzieło bardzo poważne, wychodzące znacznie ponad poziom rzemieślniczej produkcji. Wartości artystyczne Koronacji krośnieńskiej są wyższe od wielu współczesnych Koronacji o podobnym schemacie kompozycyjnym, jak np. w krakowskim kościele św. Mikołaja<sup>1</sup> lub ze Starego Bierunia w Muzeum Śląskiem w Katowicach<sup>2</sup>. Wprost świetna jest głowa Boga Ojca (fig. 27). Wyraża się w niej dostojność, powaga, rozum i dobroć. Głowa to żywa i pełna prawdy, o rysach regularnych i bardzo szlachetnych. Mniej wyrazu ma realistyczna, pospolitsza głowa Chry-

<sup>1</sup> Pagaczewski J., Kościół pod wezwaniem św. Mikołaja. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, I, Kraków 1900, tabl. I, oraz Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, I, Kraków 1925, tabl. 16. Kopera (o. c. pp. 213—214) przypisał polityk w kościele św. Mikołaja, którego środkową częścią jest Koronacja, malarzowi krakowskiemu St. Skórcze, twórcy jakiegoś obrazu do tej świątyni (Ptaśnik J., Cracovia artificum 1300—1500, Kraków 1917, nr 1181), przeoczył jednak, że zachowany polityk dostał się do kościoła św. Mikołaja dopiero przed rokiem 1837 z kościoła św. Gertrudy, zburzonego w pierwszej ćwierci XIX wieku. Cf. Żebrański T., Rozmaitości, p. 32, przy pracy O pieczęciach dawnej Polski

Wobec długotrwałych tradycji w naszym malarstwie ściślejsze datowanie obrazów, pochodzących — jak nasz — ze schyłku gotyku, jest bardzo utrudnione, albowiem z tego czasu mamy mało obrazów opatrzonych datami, względnie dających się datować poprzez archiwalja. W dodatku w pewnych środowiskach gotyk trzymał się szczególnie długo. Jednakże brak ornamentów, zaczerpniętych z klasycznego skarbcza form, jeszcze płaskie, a nie trójwymiarowe traktowanie całości, warstwowe spiętrzenie figur i bardzo ostry, kątowny styl draperyj — wszystko to w dzisiejszym stanie wiedzy nie pozwala gotyckiego jeszcze obrazu krośnieńskiego uważać za dzieło powstałe później, jak w początkowych latach XVI wieku.

Datowanie obrazu krośnieńskiego, oparte na jego stylu, znajduje potwierdzenie w historii tamtejszego kościoła. Świątynia ta, której ufundowanie sięga niewątpliwie czasów lokacji miasta w r. 1348<sup>1</sup>, uległa w XV wieku zniszczeniu przez pożar. W roku 1474 odbudowa była w toku. Ażeby zachęcić

wiernych do tem hojniejszych datków na odnowienie kościoła, kardynałowie rzymscy nadali ofiarodawcom odpusty. Czytamy o tem w dokumencie, wydanym w Rzymie dnia 20 kwietnia 1474 roku, a znajdującym się w bibliotece fary krośnieńskiej<sup>2</sup>. Odbudowę kościoła ukończono — przynajmniej w najistotniejszych częściach — około roku 1512, gdyż w tym roku biskup przemyski Maciej Drzewicki poświęcił



27. Krosno, kościół parafjalny. Bóg Ojciec, szczegół z Koronacji Matki Boskiej.

Fot. A. Bochnak.

<sup>1</sup> Litwy, Kraków 1865, Pagaczewski J., o. c. p. 64 oraz Pagaczewski J., Kościół św. Gertrudy w Krakowie. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. LXXIX.

<sup>2</sup> Dobrowolski T., Sztuka województwa śląskiego, Katowice 1933, fig. 60.

<sup>1</sup> Lewicka A., Krosno w wiekach średnich, Krosno 1933, pp. 59, 41. <sup>2</sup> Sarna W. ks., Opis powiatu krośnieńskiego, Przemyśl 1898, p. 254. Cf. Lewicka A., Krosno w wiekach średnich, Krosno 1933, p. 61.



go pod wezwaniem świętej Trójcy, Wniebowzięcia N. P. Marji, św. Jana Chrzciciela, śś. Szymona i Judy apostołów, śś. Stanisława i Wojciecha, Dziesięciu Tysięcy Świętych Żołnierzy oraz Wszystkich Świętych<sup>1</sup>. Ponieważ głównym patronem jest święta Trójca, przeto nie inne, ale to właśnie wezwanie musiał mieć główny ołtarz. Zachowany w Krośnie obraz jest za mały, aby w nim widzieć środkową część głównego tryptyku tamtejszego sporego kościoła. Istnieje jednak wyobrażenie świętej Trójcy, które ze względu na wymiary i na hieratyczny charakter zupełnie dobrze nadawałoby się na ośrodek tego ołtarza i z pewnością nim było. Mam na myśli rzeźbę drewnianą w Muzeum Narodowym w Krakowie, pochodzącą z fary krośnieńskiej<sup>2</sup>. Jest to Bóg Ojciec, siedzący, w tiarze papieskiej na głowie, trzymający przed sobą krzyż z Chrystusem. Gołębica, symbolizująca Ducha świętego, nie zachowała się. Sądząc po stylu, jest to zabytek z początkowych lat XVI wieku, współczesny naszemu obrazowi i dacie poświęcenia ołtarza. Rzecz jasna, że obraz nie mógł być środkową częścią żadnego z bocznych ołtarzy fary krośnieńskiej, bo mielibyśmy w tym samym kościele dwa ołtarze ze świętą Trójcą. Musiał więc, jako scena, w której święta Trójca występuje, tworzyć część skrzydła głównego ołtarza pod tem wezwaniem. Koronacja N. P. Marji, będąca tematem obrazu, nastąpiła bezpośrednio po Jej Wniebowzięciu, a Wniebowzięcie to drugie wezwanie fary. Koronacja więc, tak ściśle z Wniebowzięciem związana, powinna być odtworzona w głównym ołtarzu i — jak się pokazuje — istotnie jej tam nie brakowało. Ponieważ wysokość obrazu bez ramy wynosi 150 cm, przeto — przyjmując, że obraz jest połową skrzydła, i dodając około 20 cm na ramę — otrzymujemy około 320 cm jako wysokość środkowej szafy ołtarzowej. Wysokość rzeźby wynosi 185 cm. Jeżeli do tego dodamy 135 cm na baldachim nad rzeźbą, a takich niewiele więcej rozmiarów wymagałyby wymiary rzeźby, otrzymamy łącznie 320 cm, a więc właśnie wysokość szafy ołtarzowej, obliczoną podług wymiarów zachowanego obrazu.

Ołtarz główny fary krośnieńskiej musiał być gotowy w chwili poświęcenia kościoła w r. 1512. A zatem zarówno obraz zachowany w Krośnie, jak i rzeźba przeniesiona do Muzeum Narodowego, pochodzą z roku 1512, albo tylko nieznacznie tę datę wyprzedzają.

Dzisiejszy, wczesnobarokowy ołtarz główny, również pod wezwaniem świętej Trójcy, jest fundacją ks. Kaspra Rożyńskiego, proboszcza krośnieńskiego i kanonika przemyskiego w latach 1602—1644. Niewątpliwie wzniesiono go po pożarze z roku 1638, w którym więcej ucierpiała nawa, niż prezbiterjum<sup>3</sup>. Po sprawieniu nowego ołtarza usunięto dawniejszy, może uszkodzony, z którego zachowały się jako fragmenty — omówiony powyżej obraz i rzeźbiona grupa środkowa.

Niema żadnych podstaw do przyjęcia, że obraz krośnieński jest utworem malarstwa obcego, że został do Polski z zagranicy przywieziony. Przeciwnie, cały jego styl wskazuje na wykonanie w Polsce. Inna rzecz, że dadzą się w nim wykazać wpływy obce, a mianowicie niderlandzkie. I tak, z Niderlandów rodem jest motyw maleńkich, niby z drzewa rzeźbionych figurek na zapleckach tronu. Podobnie zastosowane figurki, będące naśladownictwem rzeźby, odnaleźć można w pokażnej ilości

<sup>1</sup> Sarna W. ks., Opis powiatu krośnieńskiego, Przemyśl 1898, pp. 254—255. <sup>2</sup> Kopera F. i Kwiatkowski J., Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1931, tabl. 25 oraz pp. 22—23. <sup>3</sup> Sarna W. ks., o. c. p. 255.

na obrazach niderlandzkich malarzy z XV wieku, jak Jan van Eyck, Petrus Christus, Roger van der Weyden czy Dirk Bouts<sup>1</sup>. Tron, na którym siedzą Bóg Ojciec i Syn Boży, całą konstrukcją przywodzi na myśl tron na obrazie malarza, zwanego Mistrzem Antwerpskiego Tryptyku N. P. Marji, znajdującym się w Galerji w Antwerpii<sup>2</sup>, z tą jednak różnicą, że na naszym obrazie opuszczono wysoki, ażurowy zaplecek. Także i typy, zwłaszcza Boga Ojca i Chrystusa, mają swoje odpowiedniki w Niderlandach. Głowę Boga Ojca można zestawzić z głową jednego z królów w Hołdzie Geertgena Tot Sint Jansa w Muzeum Państwowym w Amsterdamie<sup>3</sup> lub z Abrahamem, który składa dary Melchizedechowi, na obrazie Dirka Bouts w kościele św. Piotra w Lowanjum<sup>4</sup>. Budowę głowy o niskim czole i wydatnych kościach jarzmowych przypomina Chrystus krośnieński św. Bawona z ołtarza Mistrza Dyptyku Brunszwickiego w Muzeum w Brunzwicku<sup>5</sup>, Chrystusa ukazującego się Marji Magdalenie na obrazie Mistrza Legendy św. Urszuli w zbiorze Friedsama w Nowym Jorku<sup>6</sup>, a w pewnej mierze i św. Jana Chrzciciela, klęczącego



28. Krosno, kościół parafjalny. Madonna, szczegół z Koronacji.

Fot. A. Bochnak.

<sup>1</sup> Na niderlandzkie pochodzenie tego motywu odnośnie do obrazów z kościoła św. Idziego w Krakowie zwrócił pierwszy uwagę Mycielski J. w pracy p. t. Jan Polak, malarz polski w Bawarii (1475—1519), oraz utwory jego młodości w Krakowie (1465—1475), ogłoszonej w Pracach Komisji Historji Sztuki, IV, Kraków 1930, p. 62. Bliżej zajmowała się tą sprawą Gutmanówna K., Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim, Kraków 1933, p. 17. <sup>2</sup> Friedländer M. J., Die altniederländische Malerei, V, Berlin 1927, tabl. XXI. <sup>3</sup> Ibidem, V, tabl. II. <sup>4</sup> Ibidem, III, 1925, tabl. XXVII. <sup>5</sup> Ibidem, V, tabl. XVII. <sup>6</sup> Ibidem, VI, 1928, tabl. LII. Jest to właściwie kopja podług obrazu Rogera van der Weyden. Cf. ibidem, VI, p. 137 nr 117 oraz II, 1924, p. 105 nr 41. Nie rozporządzając reprodukcją oryginału, cytuję podobiznę kopji, co zresztą nie ma żadnego wpływu na tok dowodzeń.



przed Chrystusem, pędzla przypuszczalnie Rogera van der Weyden, w londyńskim zbiorze Samuela<sup>1</sup>. Madonna najbardziej różni się typem głowy od Madonn niderlandzkich. Typ to wyraźnie niemiecki, nawet zlekka przypominający niektóre Madonny dürerowskie, także i późniejsze od naszego obrazu<sup>2</sup>. Wszystko to dowodzi, że twórca obrazu krośnieńskiego zetknął się — raczej pośrednio niż bezpośrednio — ze sztuką niderlandzką. Podkreślić jednak należy, że nasz obraz różni się wyraźnie od trójwymiarowych i silnie realistycznych kompozycji niderlandzkich. Tak więc właściwie tylko realizmem głów Boga Ojca i Chrystusa, którego źródłem jest malarstwo niderlandzkie, obraz krośnieński robi wrażenie bliższego rzeczywistości, niż wcześniejsze odeń obrazy w Starym Sączu, Przydonicy czy Bieczu. Pozatem — jak widzieliśmy — tkwi on jeszcze w starej, idealistycznej tradycji. Tylko w pewnej mierze jest on już wyrazem zmienionego nastroju, wyrazem intymniejszego stosunku do świata nadziemskiego. Z rozkwitem życia mieszczańskiego w ciągu wieku XV sztuka stała się więcej intymną, jednak kosztem wytworności, natężenia uczucia religijnego i poetycznego wdzięku<sup>3</sup>.

Nie mogąc w krakowskich obrazach znaleźć nic wyraźnie podobnego — obraz środkowy poliptyku u św. Mikołaja, pominąwszy pokrewny ogólny schemat kompozycyjny, różni się od obrazu w Krośnie — nie mam podstaw do przypisania tego utworu środowisku krakowskiemu. Również wśród obrazów, które zgromadzono w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie, a które pochodzą z obszaru dzisiejszej diecezji tarnowskiej, obejmującej także środowisko sądeckie, nie widać dzieł nadających się do porównania z naszym zabytkiem. Wobec tego może możnaby — z wszelkimi zastrzeżeniami — wysunąć domysł, że obraz ten powstał na miejscu w Krośnie. Siła prawdopodobieństwa wzrosłaby, gdyby w okolicy Krosna, w szerszym tego słowa znaczeniu, wypłynęły obrazy stylistycznie pokrewne.

Krośnieński obraz jest interesujący także pod względem ikonograficznym. Jakże wyobrażano Trójkę świętą? Plastyczne przedstawienie niepojętej dla ludzkiego rozumu Tajemnicy Boga w Trójcy jedynej<sup>4</sup> to trudny problem, który oddawna pociągał artystów. Pomijam czyste symbole, jak trójkąt równoboczny, trzy splecione pierścienie, trzy ryby, orły, lwy o wspólnej głowie, lub trzy zające zrosnięte uszami<sup>5</sup>, przechodzę natomiast do antropomorficznych przedstawień Trójcy świętej, bo do tej kategorii należy obraz krośnieński. Wyróżnić tu należy dwa rodzaje: wyobrażenia Trójcy świętej samej, oraz w połączeniu z innymi motywami religijnymi.

Już w X wieku pojawiać się zaczynają dzieła sztuki, w których Trójca święta przedstawiona jest jako trzy takie same lub bardzo podobne postacie ludzkie. Czasem, począwszy od połowy XIV wieku, postacie te mają zarzucony na ramiona jeden wspólny płaszcz<sup>6</sup>, właśnie dla zaznaczenia jedności Boga w Trójcy. Poszczególne osoby Trójcy świętej miewają niekiedy znaki rozpoznawcze: Bóg Ojciec kulę

<sup>1</sup> Friedländer M. J., *Die altniederländische Malerei*, II, Berlin 1924, tabl. LXIX. <sup>2</sup> Scherer V., *Dürer. Klassiker der Kunst*, IV, Stuttgart-Leipzig 1910, pp. 40, 70. <sup>3</sup> O tej zmianie nastroju w sztuce XV wieku zobacz uwagi Pagaczewskiego J., *Madonna Wieluńska*, odbitka z *Przeglądu Powszechnego*, Kraków 1928, pp. 15—19. <sup>4</sup> Uwagi dotyczące ikonografii Trójcy świętej oparte są na następujących książkach: Detzel H., *Christliche Ikonographie*, I, Freiburg im Breisgau 1894, pp. 54—66, *Künstle K.*, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Freiburg im Breisgau 1928, pp. 221—233, oraz Hackel A., *Die Trinität in der Kunst*, Berlin 1931, pp. 66—117. <sup>5</sup> *Künstle K.*, o. c. p. 226 i fig. 77. <sup>6</sup> Detzel H., o. c. fig. 27, cf. Hackel A., o. c. p. 77.

świata i koronę, Syn Boży krzyż i ślady ran, zaś Duch święty gołębicę lub księgę. Na niektórych wyobrażeniach Bóg Ojciec obejmuje ramionami Syna i Ducha świętego. Całkiem wyjątkowe jest wyobrażenie Trójcy świętej z roku 1514 w starym szpitalu w Bozen: z bioder Boga Ojca, który dzierży kulę świata, wyrastają dwie takie same postacie; jedna z nich podaje sześciu apostołom chleb, druga zaś sześciu innym kielich. Przedstawienia Trójcy świętej jako trzech odrębnych postaci ludzkich utrzymują się powszechnie aż do XVI wieku, jakkolwiek już w XIII wieku pojawiały się głosy krytykujące. Ostatecznie papież Benedykt XIV postanowieniem z dnia 1 października 1745 roku wyraźnie zakazał takiego wyobrażania Trójcy świętej, nasuwającego na myśl trzech bogów.

Od XII wieku począwszy próbowano znaleźć inne rozwiązanie tego trudnego problemu, zaczęto mianowicie poszczególne osoby Trójcy świętej wyobrażać nie jako postacie osobne, odrębne, lecz zrosnięte. Pojawiają się więc — zdaje się najpierw we Francji — wyobrażenia Trójcy świętej jako postaci o jednym ciele z trzema głowami, lub z jedną głową o trzech twarzach, mających jedno wspólne czoło, dwoje lub czworo oczu, trzy nosy, troje ust i jedną lub trzy brody. Istnieją takie wyobrażenia i u nas, a pochodzą z cerkiewek w ziemi przemyskiej<sup>1</sup>. Ale i one natrafiły na sprzeciw władz kościelnych. Papież Urban VIII bullą z dnia 11 sierpnia 1628 roku zakazał ich jako heretyckich.

Spośród samodzielnych wyobrażeń Trójcy świętej do najbardziej rozpowszechnionych należy to, w którym Bóg Ojciec ma postać ludzką, a mianowicie starca z berłem w ręce, bo w ludzkiej postaci występuje w księgach Starego Testamentu, Syn Boży przedstawiony jest na krzyżu trzymanym przez Ojca, niekiedy jako martwy, leżący na Jego kolanach, a może najczęściej jako siedzący po Jego prawicy z krzyżem w rękach, wreszcie Duch święty, który podczas Chrztu Chrystusa w Jordanie objawił się jako gołębicą, unosi się między obiema pierwszymi osobami lub nad Niemi, pod tą właśnie postacią. Tego rodzaju wyobrażenia Trójcy świętej uzyskały ostatecznie aprobatę Kościoła w rozporządzeniu papieża Benedykta XIV z dnia 1 października 1745 roku.

Obok samodzielnych wyobrażeń Trójcy świętej mnożą się, zwłaszcza od końca średniowiecza, wyobrażenia Jej w połączeniu ze scenami z historii świętej, a więc w związku z Wcieleniem Syna Bożego, z Jego Chrztmem, a w pierwszym rzędzie z Koronacją Matki Boskiej.

Koronatorem Marji w dziełach sztuki francuskiej i niemieckiej z wczesnego okresu gotyku jest sam tylko Chrystus, szcześnie przybywa jako świadek tej ceremonii Bóg Ojciec, a dopiero w epoce późnego gotyku obecne są przy koronacji wszystkie trzy osoby Trójcy świętej, dwie pierwsze zawsze w postaci ludzkiej, zaś Duch święty bądź jako człowiek, bądź pod postacią gołębicę, unoszącej się nad głową Marji. Natomiast we włoskich dziełach Madonnę koronuje niemal wyłącznie sam Chrystus, bez współdziałania Boga Ojca i Ducha św.<sup>2</sup>. W Niderlandach

<sup>1</sup> Sokołowski M., Przedstawienia Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie w cerkiewkach wiejskich na Rusi. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, I, Kraków 1879, pp. 43 sq. fig. 1 i 2. <sup>2</sup> O ikonografji Koronacji N. P. Marji cf. Detzel H., Christliche Ikonographie, I, Freiburg im Breisgau 1894, pp. 521—531, Kunstle K., Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg im Breisgau 1928, pp. 570—580 oraz Hackel A., Die Trinität in der Kunst, Berlin 1931, pp. 79—85.



temat ten jest bardzo rzadki, ale zdaje się, że w XV wieku był opracowywany pod względem ikonograficznym tak, jak we Francji i Niemczech<sup>1</sup>.

Obraz krośnieński należy zatem do północnej grupy, z pewnymi jednak odchyleniami. Pomijając już fakt, że Bóg Ojciec i Syn Boży mają na naszym obrazie wspólny płaszcz, bo to trafia się w wyobrażeniach Trójcy świętej w postaci trzech osób, zwrócić należy uwagę na sposób umieszczenia Ducha świętego. Gołębica nie unosi się nad głowami dwóch pierwszych osób Trójcy świętej, ani nad głową Marji, lecz leży z rozpostartymi skrzydełkami na ramionach Boga Ojca i Syna Bożego. Malarz, niewątpliwie pouczony przez jakiegoś księdza, chciał w ten sposób wyrazić pochodzenie Ducha świętego od Ojca i Syna, *ex Patre Filioque*, i nadać obrazowi charakter wyraźnie katolicki, odcinając go zarazem od teologii prawosławnej, która Ducha świętego wywodzi wyłącznie od Ojca.

Podkreślenie pochodzenia Ducha świętego od Ojca i od Syna nie jest w naszym obrazie rzeczą wyjątkową. To samo wyraża trójkąt symboliczny, którego wierzchołki tkwią w kołach z napisami *Pater, Filius, Spiritus Sanctus* i z dodatkowym objaśnieniem, że każda z osób Trójcy świętej, nie będąc identyczną z żadną z dwóch pozostałych, jest Bogiem. Taki trójkąt widnieje na trójtwarzowej Trójcy świętej na rycinie w paryskiej książce do nabożeństwa z roku 1514<sup>2</sup>, a podobnym symbolem zaopatrzone są dwa wspomniane obrazy cerkiewne z ziemi przemyskiej<sup>3</sup>.

W wyobrażeniach, w których Bóg Ojciec i Syn Boży przedstawieni są jako ludzie, a Duch święty jako gołębica, zaznaczano czasem pochodzenie Ducha świętego zarówno od Ojca, jak i od Syna w ten sposób, że symboliczna gołębica końcami skrzydełek dotyka ust dwóch pierwszych osób Trójcy świętej<sup>4</sup>. Obraz krośnieński, w którym Duch święty-gołębica wspiera skrzydełka na ramionach Ojca i Syna, zbliża się pod względem ikonograficznym do tego rodzaju wyobrażeń, ale się z nimi nie pokrywa w zupełności. Najbliższa naszemu obrazowi jest minjatura w modlitewniku z pierwszych lat XVI wieku, wykonanym we Francji, a znajdującym się obecnie w Bibliotece Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie<sup>5</sup>. Wyobraża ona Boga Ojca i Chrystusa, siedzących obok siebie, odzianych we wspólny płaszcz. Gołębica, symbolizująca Ducha świętego, stoi na ramionach Ojca i Syna, a rozpostartymi skrzydełkami dotyka ich głów. W każdym razie takie ujęcie ikonograficzne Trójcy świętej nie jest częste. O wyborze takiego właśnie ujęcia, tak silnie podkreślającego katolicki pogląd na pochodzenie Ducha świętego, zdecydowało w obrazie przeznaczonym do Krosna niewątpliwie położenie tego miasta na pograniczu ziem czysto polskich, a zarazem katolickich, i okolic przesianych już ludnością ruską, podówczas nieunicką. Chciano jaknajwyraźniej odciąć się od teologii prawosławnej, która Ducha świętego wywodzi wyłącznie od Boga Ojca.

\* \* \*

<sup>1</sup> Cf. Koronację pendzla Dirka Bouts w wiedeńskiej Akademji Sztuk Pięknych. Repr. Baldass L., Die Entwicklung des Dirk Bouts. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. VI, Wien 1932, tabl. I, po p. 80. <sup>2</sup> Sokółowski M., Przedstawienia Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie w cerkiewkach wiejskich na Rusi. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, I, Kraków 1879, p. 47, fig. 4. <sup>3</sup> Ibidem, p. 44, fig. 1 i 2. <sup>4</sup> Detzel H., Christliche Ikonographie, I, Freiburg im Breisgau 1894, p. 60, wspomina o takich wyobrażeniach, ale przykładów nie przytacza. <sup>5</sup> Minjatura ta zdobi stronę 409 modlitewnika, oznaczonego w inwentarzu numerem 2422. Na zabytek ten zwróciła mi uwagę dr Marja Gąsiorowska, za co jej najuprzejmiejsze składam podziękowanie.

Jak z powyższego przedstawienia rzeczy widać, opublikowane tu obrazy podkarpackie mają cenną zawartość artystyczną, a zarazem są interesujące pod względem ikonograficznym. Znaczenie ich dla historii naszego malarstwa polega także i na tem, że dało się je dosyć ściśle datować, częściowo poprzez archiwajla. Rzecz to w naszych stosunkach nieczęsta, bo ze średniowiecza mamy niemal wyłącznie archiwajla niedające się związać z dziełami sztuki, albo dzieła sztuki bez archiwajłów, obrazów zaś oznaczonych datą bardzo niedużo.

We wcześniejszych obrazach, jak Madonna w Starym Sączu oraz tryptyki w Przydonicy i Łopusznej, zwraca uwagę linearny, graficzny styl draperyj, przy wcale wyraźnej dążności do plastycznego modelowania głów. W stosunku do tej grupy w bieckiej św. Katarzynie, dziele malarza, należącego do młodszego pokolenia, ujawnia się już dalej posunięty realizm, silniejsza nieco plastyka całości, rzec można styl linearnoplastyczny, przy zachowaniu lirycznego, łagodnego nastroju, jaki cechuje tamte starsze obrazy. Zwłaszcza wcześniejsza grupa sądecka należy do kręgu oddziaływania malarstwa czeskiego, częściowo nawet czternastowiecznego, nie jest to jednak zależność niewolnicza. Odchylenia od malarstwa czeskiego są na tyle wyraźne, że można mówić o szkole sądeckiej, co prawda jeszcze niezupełnie wyraźnie zarysowanej, ale dziś już widać, że odrębnej. Dużo okoliczności na to wskazuje, że Nowy Sącz w każdym razie już około połowy XV w. był silnym ogniskiem artystycznym, które promieniowało daleko, nawet na Śląsk<sup>1</sup>. W najpóźniejszym z omówionych tu obrazów, w krośnieńskiej Koronacji Matki Boskiej, widać pewien nalot niderlandzki i norymberski, w czym — jeżeli to dzieło istotnie w Krośnie powstało — mógł zapośredniczyć Kraków.

Oczywiście, przedstawiony tu materiał jest zbyt fragmentaryczny, aby na jego podstawie snuć daleko idące wnioski. Inwentaryzacja zabytków, choćby dokładna, z natury rzeczy nie wystarczy. Potrzebna jest specjalna publikacja, któraby objęła możliwie jaknajwiększą ilość dzieł malarstwa z uwzględnieniem szczegółów, tak wymownych w utworach tej epoki.

*Kraków, dnia 26 października 1933 r.*

## ZUR GESCHICHTE DER GOTISCHEN MALEREI IN DEM POLNISCHEN WESTKARPATHENGEBIETE

(Zusammenfassung)

I. Das am Anfang besprochene, in dem Franziskanerinnenkloster zu Stary Sącz<sup>2</sup> aufbewahrte Bildchen, Madonna mit dem Kinde darstellend (Abb. 1, 2), stammt höchst wahrscheinlich aus dem Jahre 1445, in welchem der Minorit Georg, Weihbischof von Kraków<sup>3</sup>, welcher vor der Muttergottes kniet (Abb. 3), in dem oben erwähnten Kloster zeitweise verweilte. Der Stil des Werkes stimmt mit diesem Datum überein. Der unter Marias Füßen sich windende Drache mit einem Apfel im Rachen ist in der Gabe, welche die Franziskanerinnen von ihrem Confrater erhielten, deshalb eine recht verständliche Allusion zur Unbefleckten

<sup>1</sup> Dobrowolski T., Sztuka województwa śląskiego, Katowice 1933, pp. 28, 29, 39, 52, 60, 65. — W Muzeum Miejskim w Cieszynie znajduje się nieznan mi w oryginale i zdaje się nigdzie niepublikowany tryptyk z Kamienicy na Śląsku Cieszyńskim, z Madonną jako obrazem środkowym. Madonna ta, zdaniem Dobrowolskiego (o. c. p. 60), »jest niemal odpowiednikiem Madonny z Cerekwi«. Dobrowolski zaliczył Madonnę z Cerekwi do malarstwa krakowskiego niezawodnie dlatego, że Cerekiew leży niedaleko Bochni, a więc i niedaleko Krakowa. Jeżeli obraz kamienicki wykazuje tak bliski związek z cerekiewskim, który jednak należy do grupy sądeckiej, a nie krakowskiej (cf. pp. 14—16 niniejszej rozprawy), to w takim razie mamy w nim jeden przykład więcej na poparcie poglądu Dobrowolskiego o promieniowaniu Podkarpacia na Śląsk. <sup>2</sup> Alt-Sandez. <sup>3</sup> Krakau.



Empfängnis, weil eben die Minoriten schon im XIV und XV Jahrhundert, also einige Jahrhunderte bevor dieselbe als Dogma im Jahre 1854 feierlich anerkannt wurde, eifrige Verfechter dieser These gewesen waren.

Der, dem Bildchen zu Stary Sącz stilistisch nahe stehende Flügelaltar in der Pfarrkirche zu Przydonica (Abb. 4—11) lässt sich auf Grund der stilistischen Analyse auf den Anfang der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts datieren.

Demjenigen von Przydonica sehr verwandter, wohl von demselben Maler herrührender Flügelaltar in der Pfarrkirche zu Lopuszna (Abb. 12—15, 22, 24), stammt aus den nächsten Jahren der Heiligsprechung des Bernhardin von Siena, welche im Jahre 1455 stattgefunden hat. Hl. Bernhardin, welcher auf einem Flügel dieses Altares dargestellt ist, wurde schon zur Zeit seiner Kanonisation in Kraków verehrt.

Der Altarflügel aus der Dorfkirche zu Chelmiec (Abb. 16), jetzt im krakauer National-Museum, aus derselben Zeit wie die beiden genannten Altäre stammend, wurde nach dem Jahre 1686, in welchem die Nonnen von Stary Sącz die Kirche zu Chelmiec stifteten, aller Wahrscheinlichkeit nach, eben aus ihrer Klosterkirche übergetragen.

Die Muttergottes aus Cerekiew (Abb. 17, 18), jetzt im Diöcesan-Museum zu Tarnów, eine gröbere Paraphrase des Mittelbildes von Przydonica (Abb. 5, 6), ist um etwa 25 Jahre später als jenes entstanden.

Alle diese Bilder sind miteinander so verwandt, dass man sie als Arbeiten eines und desselben künstlerischen Milieu's betrachten darf. Das nächste grössere, im XV Jahrhundert rege Milieu in derjenigen Umgegend, in welcher sich diese Bilder gruppieren, ist Nowy Sącz<sup>1</sup>. In dieser Stadt sind also die Werkstätten, aus welchen sie hervorgegangen sind, zu suchen. Diese ganze Gruppe ist im gewissen Grade von der böhmischen Malerei formal abhängig<sup>2</sup>. Das Mittelbild von Przydonica (Abb. 5) und das Bild aus Cerekiew (Abb. 17) sind auch ikonographisch mit der böhmischen Kunst in Verbindung zu setzen. Sie stellen die gekrönte Assumpta mit einem Hain im Hintergrund dar. Als Representant dieses spezifisch böhmischen, sonst unbekanntem ikonographischen Typus<sup>3</sup> ist die Madonna aus Deštna in der Galerie der Gesellschaft der Kunstfreunde (Rudolfinum) in Prag zu nennen (Abb. 19). Dieser Typus fusst auf dem Texte des *Speculum humanae salvationis*, in welchem Johannes Vision (Apokalypse, XII, 1—14) mit Marias Himmelfahrt und Krönung verglichen wird<sup>4</sup>. Unsere Madonnen unterscheiden sich von den böhmischen in einem Punkt, und zwar der Hain in Ihrem Hintergrunde ist bei uns ein Rosenhain. Man darf darin eine Allusion entweder an die Rosenkranzandacht, oder an die bekannte und öfters von der Kirche angewandte Vergleichung Marias an die Rose sehen.

II. Hl. Katharina von Alexandrien (Abb. 20, 21) in der Pfarrkirche zu Biecz rührt, laut den archivalischen Nachrichten, aus den Jahren 1469—1471 her, womit der Stil völlig übereinstimmt. In mancher Hinsicht ist ein unmittelbarer Zusammenhang dieses Bildes mit dem Flügelaltar von Lopuszna festzustellen (Vgl. Abb. 21 u. 22, 23 u. 24). Es ist in demselben Milieu wie jener, also in Nowy Sącz (sonst unweit von Biecz) entstanden, stammt aber von einem Maler, welcher schon der jüngeren Generation angehört.

III. Das Bild in der Trinität-Pfarrkirche zu Krosno, Marias Krönung durch die Hl. Trinität darstellend (Abb. 25—28), stammt aus dem Jahre 1512, d. h. aus der Zeit der neuerlichen Konsekration dieser Kirche. Es ist ein Teil eines Flügels des damals entstandenen Hauptaltars, im dessen Mittelfelde sich die aus Holz geschnitzte und auf dieselbe Zeit datierbare, aus Krosno ins krakauer National-Museum hergebrachte Hl. Trinität (Gnadenstuhl)<sup>5</sup> befinden musste. Die besonders starke Betonung der katholischen Anschauung von der Herkunft des Hl. Geistes von Gott dem Vater und Gott dem Sohne, auf diese seltsame Weise, dass die den Hl. Geist symbolisierende Taube auf den Armen der beiden ersten Personen der Hl. Trinität, auf Ihrem gemeinsamen Mantel liegt, ist damit zu erklären, dass die Stadt Krosno an der Grenze des rein polnischen und zugleich katholischen ethnischen Gebietes einerseits und des ruthenischen und damals griechisch-orthodoxen andererseits liegt. Das Bild ist vielleicht an Ort und Stelle, d. h. in Krosno, entstanden. In den realistischen Köpfen Gott des Vaters und Christi ist ein gewisser, wohl nicht unmittelbarer Einfluss der niederländischen Malerei zu bemerken, dagegen derjenige der Madonna ist vielleicht mit den nürnbergischen weiblichen Typen zu vergleichen.

<sup>1</sup> Neu-Sandez. <sup>2</sup> Vgl. die Anm. 7—10 auf der S. 17 und die Anm. 1—3 auf der S. 18 des polnischen Textes. <sup>3</sup> Vgl. Cibulka J., Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Sborník k sedmdesátým narozeninám K. B. Mádlá. Praha 1929, S. 80—127. <sup>4</sup> Vgl. S. 18 des polnischen Textes. <sup>5</sup> Kopera F. i Kwiatkowski J., Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków, 1931, Abb. 25.

ZBIGNIEW BOCHEŃSKI

## OBRAZY GIAMBATTISTY PITTONIEGO W KOŚCIELE N. P. MARJI W KRAKOWIE

Najwięcej zmian do wnętrza kościoła Marjackiego w Krakowie wprowadził niewątpliwie wiek XVIII, kiedy, idąc za duchem czasu, a w pogardzie dla sztuki wieków średnich (które to pogardy omal że ofiarą nie padł wielki ołtarz Wita Stwosza), przybrano wnętrze w gipsowe pilastry i ornamenty rokokowe, a nad arkadami poprowadzono gzymsy i drewniane ganki. Miejsce dawnych, może jeszcze gotyckich ołtarzy, zajęły przeważnie nowe, wykonane z czarnego marmuru. Działo się to za archiprezbiterjatu ks. Jacka Łopackiego (1723—1761)<sup>1</sup>.

Obecnie, po usunięciu pod koniec XIX stulecia architektonicznych dodatków rokokowych, pamiątką po księdzu Łopackim jest głównie szereg owych przyściennej i przyfilarowych ołtarzów z czarnego marmuru, w których tkwią przeważnie współczesne im lub nieco późniejsze obrazy. Są to malowidła o różnej wartości artystycznej, co do których autorstwa posiadamy jedynie wzmianki o charakterze ogólnym, nieściśle, a czasem nawet fałszywe i wymagające sprostowania<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Pracę niniejszą traktuję wyłącznie jako przyczynek do studjów nad twórczością G. B. Pittoniego. Nie mam zamiaru wnikać w genezę jego twórczości, ani też oceniać roli jego na szerszym tle sztuki weneckiego settecenta, gdyż równałoby się to napisaniu monografji, której opracowanie bez daleko idących i rozległych studjów byłoby niemożliwe. Nad monografją artysty pracuje zresztą oddawna włoska historyczka sztuki, Laura Coggiola Pittoni. Dodać należy, że artystyczna spuścizna Pittoniego wzbogaca się jeszcze ciągle nowymi odkryciami. Z tych też powodów celem niniejszej pracy jest tylko omówienie obrazów krakowskich i związanie ich na podstawie analizy porównawczej z twórczością Pittoniego, a przy tej sposobności podkreślenie związków kulturalno-artystycznych, zachodzących w owym czasie między Polską (w szczególności zaś Krakowem) a Włochami. <sup>2</sup> Grabowski A. w Historycznym opisie m. Krakowa i jego okolic z roku 1822 (p. 104) podaje wiadomość, że niemal wszystkie obrazy w ołtarzach kościoła Marjackiego wyszły spod ręki Łukasza Orłowskiego; wyjątek stanowią obrazy Pokłon Trzech Króli, malowany podług Grabowskiego we Florencji, Św. Wawrzyniec malowany w Rzymie, Niepokalane Poczęcie N. P. Marji wykonane w Wiedniu i Zdjęcie z krzyża T. Dolabelli. Wiadomość tę powtarza Grabowski jeszcze w późniejszych wydaniach swej książki (aż do r. 1866) ze zmianą, że obraz Zdjęcie z krzyża uważany jest także za dzieło Czechowicza. — Mączyński J. (Kraków dawny i teraźniejszy, Kraków 1854, pp. 17, 18) pisze następująco: »Kościół ten (N. P. Marji) posiada w swych ołtarzach po największej części obrazy pendzla Łukasza Orłowskiego, malarza krakowskiego drugiej połowy XVIII wieku, wyjąwszy Św. Walentego przez Rafała Hadziewicza, Trzech Króli, Św. Wawrzyńca, Niepokalane Poczęcie, malowanych przez niewiadomych artystów«. Następnie wspomina Mączyński między innymi jeszcze o wielkich obrazach, wiszących pod oknami (jeden z nich pendzla Stachowicza), o Wieczerzy Pańskiej szkoły hollenderskiej w ołtarzu Zwiastowania, o Śś. Hieronimie i Augustynie pendzla Smuglewicza lub Dominika



Dotychczas właściwie tylko jeden z tych obrazów ma swoją pozycję w literaturze naukowej. Jest nim Zwiastowanie, umieszczone w ołtarzu po lewej stronie tęczy, naprzeciw cyborjum Padovana<sup>1</sup>. Na malowidle tem znajduje się podpis Giovanniego Battisty Pittoniego, malarza weneckiego z XVIII wieku (1687—1767), umieszczony na podstawie pulpitu, przy którym klęczy Najśw. Panna<sup>2</sup>. Wysoka wartość artystyczna stawia to dzieło ponad wszystkie inne współczesne mu malowidła w świątyni, a zarazem czyni jednym z pierwszorzędných, znajdujących się w Polsce obrazów włoskiego settecenta.

Z całego szeregu jemu współczesnych malowideł ołtarzowych kościoła Marjackiego wybijają się szczególnie jeszcze cztery, które oddawna zwracały uwagę historyków sztuki. W szczególności zachwycał się nimi ś. p. prof. Jerzy Mycielski i niejednokrotnie zachęcał swych uczniów do ich opracowania.

Bliższe zajęcie się temi pięknymi malowidłami, wynikłe z przypadkowego spostrzeżenia, pozwoliło mi przypisać je twórcy Zwiastowania, wspomnianemu Giambattistie Pittoniemu. Obrazy te umieszczone są w ołtarzach, wzniesionych przy filarach międzynawowych, i przedstawiają Męczeństwo św. Sebastjana, Pokłon Trzech Króli, Madonnę z Dzieciątkiem, ukazującą się św. Filipowi Nereuszowi, oraz św. Magdalenę<sup>3</sup>.

Estreichera, o malowidłach, znanych obecnie jako dzieła Kulmbacha, i o Zdjęciu z krzyża, któryto obraz »podobno mylnie uważany za dzieło Czechowicza«. — Rastawiecki E., pisząc o Łukaszu Orłowskim (Słownik malarzów polskich, II, Warszawa 1851, p. 84), powiada tylko tyle, że »obrazy jego znajdują się w Krakowie w kilku ołtarzach kościoła P. Marji«. — Eljasz-Radzikowski W. (Kraków dawny i dzisiejszy, Kraków 1902, p. 427), pisząc o kościele Marjackim, mówi, że »przy filarach stoją ołtarze..., pospra-wiane w XVIII w., z współczesnych malarzy obrazami, z których niektóre są dziełami polskiego malarza z Krakowa Orłowskiego, inne znakomitych mistrzów włoskich z epoki rokoko«, zaś (p. 431) »ołtarz Zwiastowania P. Marji z obrazem znakomitego w XVIII w. artysty włoskiego Battoniego«. — Z powyższych wiadomości wynikałoby, że większość obrazów w kościele Marjackim wyszła istotnie spod pędzla Ł. Orłowskiego. Uderza jednak odrazu wahanie w podaniu ilości dzieł malarza i brak ich bliższego oznaczenia. Grabowski pisze, że znajdują się one »we wszystkich ołtarzach« z wyjątkiem kilku; Mączyński — że przy kilku wyjątkach występują one »po największej części«, Rastawiecki — że występują w »kilku ołtarzach«, Radzikowski wreszcie powiada, że »niektóre« z obrazów ołtarzowych są dziełami Orłowskiego. — Wobec takiego stanu rzeczy trudno nabrać przekonania do ścisłości owych wiadomości, nie przecząc zresztą, że cały szereg niezbadanych dotychczas obrazów w kościele Marjackim mógł wyjść spod pędzla wspomnianego krakowskiego malarza. Fakt jednak, że ani Grabowski, ani Mączyński nie wspominają o twórcy obrazu Zwiastowania N. P. Marji, a Radzikowski widzi w nim mylnie dzieło Battoniego, pomimo że już w inwentarzu kościoła, ukończonym w roku 1838 (Arch. Aktów Dawnych m. Krakowa, Inwentarze kościelne Archiwum Senackiego fasc. 2, t. I, p. 52), jest zanotowany podpis Pittoniego, znajdujący się na tem malowidle, — fakt ten jest dostatecznym, jak sędzę, argumentem, aby z podanymi przez wspomnianych autorów wiadomościami zbytnio się nie liczyć.

<sup>1</sup> Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, pp. XXXVI—VII (komunikat Mycielskiego J. na posiedzeniu dn. 26. III. 1896). — Kopera F. i Pagaczewski J., Polskie Muzeum, Kraków, zesz. II, nr 8 (krótki tekst J. Pagaczewskiego). — Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, II, Kraków 1926, tabl. 43, p. 268. <sup>2</sup> Artysta podpisał się następująco: Gio. Battista Pittoni. O podpisie tym wspomina już inwentarz kościoła ukończony w r. 1838 (Arch. Aktów Dawnych m. Krakowa, Inwentarze kościelne Archiwum Senackiego fasc. 2, t. I, p. 52). Pomimo to obraz uchodził później za dzieło Battoniego (Eljasz-Radzikowski W., Kraków dawny i dzisiejszy, Kraków 1902, p. 431 i Mycielski J. w Sprawozd. Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. XXXVI—VII) i dopiero restauracja obrazu w r. 1896 dała sposobność do sprostowania tej mylnej wiadomości (Mycielski J, l. c.). <sup>3</sup> Czuję się w obowiązku wyrazić najgorętsze podziękowanie ks. infułatowi drowi Józefowi Kulinowskiemu, archidiecezjowskiemu kościoła N. P. Marji, za łaskawe zezwolenie na wyjęcie obrazów

Wiek XVIII, a zwłaszcza jego pierwsza połowa, to czas, w którym Wenecja obejmuje w dziedzinie malarstwa przodujące miejsce we Włoszech. Przebywa wtedy i działa na lagunach, stale lub chwilowo, cały szereg artystów, jak Piazzetta, Sebastiano i Marco Ricci, Cignaroli, Francesco Guardi, Antonio Canal, Bernardo Belotto, Pietro i Alessandro Longhi, Rosalba Carriera i inni, a przede wszystkim czołowy przedstawiciel weneckiego settecenta, Giambattista Tiepolo. W tej plejadzie zajmuje Pittoni swoje własne miejsce, dając w okresie największego rozkwitu swej sztuki szereg dzieł o wybitnej wartości artystycznej.

Twórczość jego obejmuje okres przeszło półwiekowy<sup>1</sup>. Zrazu uczeń swego stryja, Francesca Pittoniego, kształci się następnie na dziełach weneckich mistrzów drugiej połowy cinquecenta, studjując szczególnie Veronesa. Uważany w pewnej mierze za poprzednika Tiepola (ur. 1696), jest z nim w ciągłym kontakcie, podobnie jak z Piazzettą i Cignarolim<sup>2</sup>. Już wcześniej zyskuje rozgłos i wzięcie. Dzieła jego są poszukiwane przez dwory zagraniczne<sup>3</sup>. Znane są dwa jego wielkie obrazy, Śmierć Seneki i Śmierć Agryppiny, znajdujące się w Galerji Drezdeńskiej już w roku 1722<sup>4</sup>. Inne dzieła wykonywa nasz

artysta dla dworów w Hiszpanji<sup>5</sup>, Sabaudji<sup>6</sup>, Sardynji i Szwecji<sup>7</sup>; na polecenie Francesca Algarottiego, doradcy Augusta III w sprawach sztuki, maluje dla króla



1. G. B. Pittoni, Zwiastowanie. Kraków, kościół N. P. Marji.

Fot. I. Krieger.

z ołtarzy celem ich zbadania i sfotografowania, oraz za ułatwienie poszukiwań w archiwum kościelnym, p. dyrektorowi drowi Feliksowi Koperze za łaskawe zezwolenie na sfotografowanie obrazów w Muzeum Narodowym, oraz p. drowi Marjanowi Friedbergowi za uprzejmą pomoc w poszukiwaniach archiwalnych.

<sup>1</sup> Biblijografia, dotycząca G. B. Pittoniego, zestawiona została w dziełach: Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti a Firenze 1922*, Milano-Roma 1924, p. 99, Fiocco G., *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929, p. 78 i Thieme U. und Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXVII, Leipzig 1933, pp. 119–120. -- Zestawienie znanych dzieł Pittoniego w przypuszczalnym częściowo porządku





2. G. B. Pittoni, Zwiastowanie. Wenecja, Królewska Galerja Akademji.

*Fot. Alinari.*

obraz, przedstawiający Krassusa, wkraczającego do świątyni w Jerozolimie<sup>1</sup>. Mnóstwem obrazów przyozdabia kościoły Wenecji i innych miast włoskich. Często razem

chronologicznym opublikowała Coggiola Pittoni L. przy artykule: Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni, odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933. Zestawienie dzieł Pittoniego w porządku alfabetycznym według miejscowości dał Voss H. (Thieme U. und Becker F., l. c.). Ponadto dużo nowego materiału dostarcza ostatnia praca Coggiola Pittoni p. t. Opere inedite, rivendicate o poco note di Giambattista Pittoni, Venezia 1933.<sup>2</sup> Ogetti U., Dami L., Tarchiani N., La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti a Firenze 1922, Milano-Roma 1924, p. 76. — Cf. Pittoni L., Dei Pittoni artisti veneti, Bergamo 1907, pp. 29, 31, 50, 51, 70; Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte nr 26) Firenze 1921, p. 4. — W kwestji bliższego określenia genezy sztuki Pittoniego panuje jeszcze duża rozbieżność zdań wśród włoskich historyków sztuki (cf. p. 57). — Ogetti U. (l. c.) wspomina o podróży Pittoniego po Europie; wiadomość ta jednak jest, jak wszystko na to wskazuje, niezgodna z prawdą. Artysta nie opuszczał Wenecji (Coggiola Pittoni L., Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni, odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933)<sup>3</sup> Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte N 26), Firenze, nr 1921, p. 5. <sup>4</sup> Coggiola Pittoni L., Opere inedite di Giambattista Pittoni, w Dedalo, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 671 i nast. — Cf. Mycielski J., w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. XXXVI—VII. <sup>5</sup> Coggiola Pittoni L., Per la ricostituzione dell'opera di Giambattista Pittoni, w Rassegna d'arte, XII, Milano 1912, p. 21—3. <sup>6</sup> Coggiola Pittoni L., Opere inedite di Giambattista Pittoni, w Dedalo, VIII, pp. 682—8. <sup>7</sup> Coggiola Pittoni L., Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni, odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933. — Cf. Opere inedite, rivendicate o poco note di Giambattista Pittoni, Venezia 1933, p. 35—37.

<sup>1</sup> Pittoni L., Dei Pittoni artisti veneti, Bergamo 1907, p. 41—42. — Cf. Coggiola Pittoni L.,

z Tiepołem otrzymuje zamówienia na obrazy dla tych samych kościołów. Tak np. dla bazyliki św. Antoniego w Padwie maluje Męczeństwo św. Bartłomieja, do którego odpowiednik, wyobrażający Męczeństwo św. Agaty, wykonuje Tiepolo<sup>1</sup>. Współcześni nie szczędzą Pittoniemu zachwytów i pochwał. W r. 1733 wychodzi dziełko, będące rodzajem artystycznej kroniki weneckiej, którego autor tak się wyraża o naszym artyście: »Uno dei primi posti merita questo valente pittore che con sua particolare aggradevolissima maniera si rende degno d'illustre fama«<sup>2</sup>. Znany portrecista Alessandro Longhi nazywa sposób malowania Pittoniego »una maniera di Storico Eccelente; bizzarro ne'suoi vestiti ed ornamenti che danno molto piacere nel contemplare i suoi quadri...«, a wspominając o obrazie, przedstawiającym Cudowne rozmnożenie chleba, dodaje: »Del che facendo la fama giustizia al merito si sparse in guisa che ebbe l'onore di servire la corte di Spagna non solo ma molte altre d'Europa ancora«<sup>3</sup>. Pittoni należy do pierwszych artystów fundatorów Akademii Weneckiej<sup>4</sup>; w roku 1758, po ustąpieniu Tiepola, staje na jej czele<sup>5</sup>. Wiedzie zresztą żywot spokojny, samotny, zdaleka od spraw publicznych, sam niestrudzony w ciągłej pracy artystycznej, otoczony sympatją i szacunkiem współczesnych. Na starość znalazł się w pewnym opuszczeniu. Umarł w r. 1767, mając lat 80, pochowany w kościele San Giacomo dall'Orio<sup>6</sup>.

Pokolenia późniejsze jakgdyby zapomniały o Pittonim. Cały szereg dzieł — Pittoni obrazów przeważnie nie podpisywał — przeszedł łatwo pod inne nazwiska, jak Tiepola, Sebastjana Ricci, Calestry czy Solimeny<sup>7</sup>. Dopiero ćwierć wieku temu,



3. G. B. Pittoni, Zwiastowanie Feltre zbiory hr. Bellati.

Podług »Piccola Collezione d'Arte«.

Per la ricostituzione dell'opera di Giambattista Pittoni w Rassegna d'arte, XII, Milano 1912, p. 20. — *Bozzetto* do tego obrazu znajduje się w Galerji Akademji w Wenecji, oznaczone numerem 741 (Katalog z r. 1924). — Cf. Coggiola Pittoni L., Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni, odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933, p. 3.

<sup>1</sup> Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte nr 26), Firenze 1921, p. 5. <sup>2</sup> Pittoni L., Dei Pittoni artisti veneti, Bergamo 1907, p. 30. <sup>3</sup> Ibidem, p. 31. — Tamże (p. 48) przytoczony jest jeszcze b. pochlebny sąd A. M. Zanettiego z r. 1771. <sup>4</sup> Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26), Firenze 1921, p. 5. <sup>5</sup> Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti a Firenze 1922. Milano-Roma 1924, p. 76. — Cf. Coggiola Pittoni L., Opere inedite, rivendicate o poco note di Giambattista Pittoni, Venezia 1933, p. 14. <sup>6</sup> Pittoni L., Dei Pittoni artisti veneti, Bergamo 1907, pp. 30 i 63-64. — Cf. Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte nr 26), Firenze 1921, pp. 6-8 i 16. <sup>7</sup> Ibidem, p. 8.





4 G. B. Pittoni, Pokłon Trzech Króli. Kraków, kościół N. P. Marji.

Fot. E. Włoczkowska-Popkowna.

żenie, jakby wyszły spod całkiem innego pendzla<sup>1</sup>. Skala tematów naszego artysty jest bardzo szeroka i obejmuje malowidła treści religijnej, historycznej (zwłaszcza z historii starożytnej), biblijnej, mitologicznej, alegorycznej, oraz portrety<sup>2</sup>.

Dla okresu młodości Pittoniego charakterystyczny jest szereg malowideł pełnych słodyczy, wdzięku i sentymentu, o delikatnym kolorycie i jasno tłumaczącej się kompozycji, opartych o sumienne studia<sup>3</sup>. Szcześnie nabiera Pittoni coraz większej tężyzny w rysunku, kompozycji i fakturze malarskiej, a paleta jego przybiera na

równocześnie z rehabilitacją sztuki settecenta, wszczęto badania, które zmierzają do odkrycia i poznania artystycznej spuścizny Pittoniego. Pierwszym ważnym pod tym względem etapem była praca Laury Coggiola Pittoni, pochodzącej z tejże samej, co i Giambattista, rodziny, wydana w Bergamo w r. 1907 p. t. *Dei Pittoni artisti veneti*, w której autorka zebrała i opublikowała cały znany jej podówczas materiał, dotyczący jego twórczości. Przez lata następne materiał ten wzbogacał się coraz bardziej, przybywały nowe odkrycia, obraz twórczości Pittoniego stawał się coraz wyraźniejszy. Przygotowywana przez L. Coggiola Pittoni wielka monografia artysty, oparta na ostatnich badaniach, pozostaje jednak jeszcze w rękopisie. Krótkie zebranie wiadomości, znanych z monografii z roku 1907, z uwzględnieniem późniejszych odkryć, oraz krótką charakterystykę twórczości Giambattisty dała wspomniana autorka w jednym z tomików *«Piccola Collezione d'Arte»*. Ostatnich kilka lat przyniosło znowu szereg jej artykułów z tego zakresu.

Już zgóry zaznaczyć wypada, że twórczość naszego artysty w ciągu jego długiego życia przeszła różne fazy; obrazy, pochodzące z okresu pełnego rozkwitu artystycznego, w porównaniu z wcześniejszemi, robią wra-

<sup>1</sup> Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni*, w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 688. <sup>2</sup> Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti a Firenze 1922*, Milano-Roma 1924, p. 76. <sup>3</sup> Coggiola Pittoni L., *G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26)*, Firenze 1921, pp. 9-10.

kolorach zdecydowanych i silnych<sup>1</sup>. Ze świetnością kolorytu łączy się duże poczucie dekoracyjności. Głównym dziełem Pittoniego, zamykającym wcześniejszy okres jego twórczości, jest olbrzymi obraz w Galerii Akademii Weneckiej, przedstawiający Cud rozmnożenia chleba i ryb (około roku 1725)<sup>2</sup>. Na okres pełnej dojrzałości twórczej, rozpoczynający się, jak sądzić można, w trzecim dziesiątku stulecia, przypada szereg dużej wartości malowideł, jak np. Św. Magdalena w Galerii Królewskiej w Parmie<sup>3</sup>, Św. Tomasz z Borgo di Val Sugana<sup>4</sup> i inne, na które w ciągu pracy niejednokrotnie przyjdzie mi się powołać.

Zwiastowanie w kościele Marjackim w Krakowie (fig. 1) należy niewątpliwie do najpiękniejszych dzieł Pittoniego<sup>5</sup>. Kompozycja rzucona jest na płótno z łatwością i wdziękiem<sup>6</sup>, tłumaczy się jasno. Układ jej biegnie po linii odwróconej litery »S«. Nieco afektowaną postać Madonny, podobnie jak i postać zwiastującego archanioła, cechuje jakby francuska wytworność i elegancja. Jakżeż wymowna pod tym względem jest ręka Madonny, podtrzymująca kartę modlitewnika, albo też ułożenie ręki archanioła, ujmującej delikatnie łodygę lilji<sup>7</sup>. W obrazie naszym poznajemy typy kobiety Pittoniego o długich, ostro zakończonych nosach<sup>8</sup>, oraz dziecinne główki aniołków, powtarzające się niemal w każdym religijnym malowidle naszego artysty. Tło jest ciemne, rozjaśnione tylko w kilku miejscach szarozłotawym światłem. Zdecydowane i żywe barwy szat



5. G. B. Pittoni, Pokłon Trzech Króli. Brescja, kościół SS. Nazario e Celso.

Fot. Capitano.

<sup>1</sup> Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni*, w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 688. — Cf. G. B. Pittoni (*Picc Coll. d'Arte*, nr 26), Firenze 1921, p. 15. <sup>2</sup> Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (*Picc. Coll. d'Arte*, nr 26), Firenze 1921, pp. 10–11. — Cf. *Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni*, odbitka z *Rivista di Venezia*, Agosto 1933, p. 13. — Cf. Fioeco G., *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929, p. 56, tabl. 67. <sup>3</sup> Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (*Picc. Coll. d'Arte*, nr 26), Firenze 1921, p. 15. <sup>4</sup> *Ibidem*, tabl. 11. — Dobra reprodukcja w dziele Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti a Firenze 1922*, Milano-Roma 1924, tabl. 233. <sup>5</sup> Wymiary obrazu wynoszą w świetle 228×127.5 cm. Obraz był restaurowany w r. 1830 przez P. Sontaga (*Inwentarze kościelne Archiwum Senackiego*, fasc. 2, t. I, p. 52, w *Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa*). Druga restauracja nastąpiła w r. 1896 (Mycielski J.



Madonny, szafirowa i czerwona, razem z popielatozłotawym kolorem szat archanioła, tworzą zestawienie charakterystyczne dla niektórych dzieł Pittoniego. Odnajdujemy je w *Zwiastowaniu*, darowanym przez naszego artystę Akademii Weneckiej (fig. 2)<sup>1</sup>. Ten sam nastrój, ten sam wdzięk i ta sama wytworność cechują w nim postaci Madonny i archanioła. U Madonny widzimy podobne przechylenie głowy, ten sam typ i tę samą rękę, przyciskającą do piersi rąbek białej chusty. U anioła zaś, czy nie zwraca uwagi ręka, trzymająca tak samo lilję, oraz podobnie szeroko namalowane skrzydło? Tylko koloryt w weneckim obrazie jest o wiele jaśniejszy i pozbawiony kontrastów, występujących w *Zwiastowaniu* krakowskim.

Dużo stycznych punktów daje nam również porównanie tego ostatniego z trzecim *Zwiastowaniem* Pittoniego ze zbioru hr. Bellati we Feltre (fig. 3)<sup>2</sup>. Uderza ten sam układ rąk Madonny, klęczącej przy takim samym pulpicie; również ręce anioła wykazują daleko idące podobieństwo, co można powiedzieć także o drobnym, ale charakterystycznym szczególe w postaci koszyczka z robótkami, umieszczonego przy stopniu klęcznika. Przy tej sposobności pragnąłbym zwrócić uwagę, że takie ułożenie na pierwszym planie jakiejś martwej natury, namalowanej przez artystę zawsze z prawdziwym zamiłowaniem, jest jednym ze znamienych szczegółów w obrazach Pittoniego.

J. Mycielski zauważył związek *Zwiastowania* krakowskiego z twórczością Tiepola<sup>3</sup>. »Układem pełnym gracji — powiada Mycielski — trochę nadto wydłużonymi postaciami, pochyleniem Madonny i wygięciem anioła tylko Tiepola utwory obraz ten przypomina, a dwa putti w chmurze na lewo są jakby z jego płócien wykrojone. Cały koloryt stanowczo nie jest tiepolowski, dużo ciemniejszy, żywszy, szaty Madonny są szafirowe i czerwone, jak u Tintoretta jeszcze, albo u Palmy Młodszego, a nie różowe i niebieskie — ale światła, łamiące się i rozpryskujące błyski na chmurze, na skrzydłach i białej szacie anioła, na kartach księgi i na poduszce w koszyku są srebrzyste, zupełnie do światła Tiepola podobne«. Stąd też wnosi Mycielski, że »obraz ten z drugiej połowy jego (Pittoniego) cichej zresztą artystycznej kariery pochodzić musi«<sup>4</sup>.

Wobec braku gruntownego opracowania i znajomości całokształtu twórczości Pittoniego nie jest zbyt łatwą rzeczą zdać sobie jasno sprawę z wpływów, jakim artysta nasz ulegał. Rzecz ta nie była dotąd przez nikogo głębiej ujęta. L. Coggiola

w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. XXXVI—XXXVII).

<sup>6</sup> Kopera F. i Pagaczewski J., *Polskie Muzeum*, Kraków, zeszyt II, nr 8 (tekst J. Pagaczewskiego).

<sup>7</sup> Cf. *ibidem*. <sup>8</sup> Cf. Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26), Firenze 1921, p. 13. Cf. Ricci C., tekst w publikacji *Die Galerien Europas*, nr 612.

<sup>1</sup> Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26) Firenze 1921, pp. 8—9, tabl. 1. — Cf. *Opere inedite, rivendicate o poco note di Giambattista Pittoni*, Venezia 1933, pp. 13—14, fig. 6. Obraz reprodukowany jest barwnie w publikacji *Die Galerien Europas*, nr 612; w katalogu *Galerji Akademii Weneckiej* (z r. 1924) oznaczony jest numerem 438. — Przy tej sposobności zaznaczam, że prawie wszystkie obrazy Pittoniego, na które się w ciągu niniejszej pracy powołuję, znane mi są z autopsji. <sup>2</sup> Reprodukowany w całości przez L. Coggiola Pittoni w *L'Arte Cristiana*, III, Milano 1915, p. 2, jako ilustracja do artykułu *La fede e l'arte di Giambattista Pittoni*. <sup>3</sup> *Spraw. Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce*, VI, Kraków 1900, p. XXXVII. <sup>4</sup> Mycielski J. przeciwstawia *Zwiastowanie* krakowskie dwóm obrazom Pittoniego z *Galerji Drezdeńskiej*: *Śmierć Seneki* i *Śmierć Agryppiny*, pochodzącym sprzed roku 1722, w których wpływu Tiepola jeszcze nie widzi (*Sprawozd. Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce*, VI, p. XXXVII).



6. G. B. Pittoni, Pokłon Trzech Króli. Berlin, dawniej zbiory Haberstocka.

*Podług G. Fiocco, La pittura veneziana del XVII e XVIII s.*

Pittoni zauważa, że na widok niektórych kompozycji Giambattisty przychodzi na myśl Tiepolo, którego nasz artysta twórczością swoją nieco wyprzedza, tak, jak go nieco wyprzedza datą urodzenia<sup>1</sup>. Podobnie mówi także czasem o kolorycie obrazów naszego artysty. Z tego też powodu nie uważa go za należącego do szkoły Tiepola<sup>2</sup>. G. Fiocco podkreśla jednak wpływy Tiepola na Pittoniego, twierdząc, że nagły rozwój jego twórczości nie byłby bez tego zrozumiały<sup>3</sup>.

Trudno się tutaj zapuszczać głębiej w tę kwestję; w każdym razie, gdy chodzi o kompozycję, istnieją pewne, czasem dość wyraźne punkty styczności z twórczością Tiepola, czego dowodem może być jego obraz, przedstawiający św. Kajetana ze świętą Rodziną (w Galerji Akademji Weneckiej)<sup>4</sup>. Archanioł i małe aniołki z krakowskiego Zwiastowania posiadają wprawdzie dużo podobieństwa z aniołami Tiepola w ogólnym charakterze i ruchu, ale są one więcej ziemskie i cielesne w stosunku do prześwieconych postaci anielskich wielkiego mistrza settecenta. Postaci Pittoniego mają też przy częstym konwencjonalizmie więcej elegancji i płynności w ruchach.

Bliższy już nieco dziełom Tiepola pod względem kolorytu i w pewnej mierze

<sup>1</sup> Pittoni L., *Dei Pittoni artisti veneti*, Bergamo 1907, pp. 30–31. <sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 50–51. — Ob. również tekst na str. 57 niniejszej pracy. <sup>3</sup> Fiocco G., *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929, p. 57. — Cf. Katalog Galerji Akademji Weneckiej z r. 1924, p. 88, gdzie zaznaczono, iż Pittoni był pod wpływem Tiepola. <sup>4</sup> Katalog Galerji Akademji Weneckiej z r. 1924, nr 481; tamże reprodukcja tego obrazu.





7. G. B. Pittoni, Św. Filip Nereusz. Kraków, kościół N. P. Marji.

Fot. E. Włoczkowska-Popkowa.

donny i Jej ręce, znane nam już ze Zwiastowania krakowskiego. Kolor sukni Madonny jest różowy, a płaszcz niebieski, nie czerwony i szafirowy, jak w Zwiastowaniu, a więc bliższy Tiepola<sup>4</sup>. Pozatem występuje zieleń w tle brokatowej kapy klęczącego króla, króla Murzyna, oraz w stroju pacholęcia, trzymającego turban z koroną; ponadto fiolet w różnych tonacjach aż do szkarłatu, trochę szafiru i jaskrawsza, żółto-zielono-biała plama turbanu Murzyna, odbijająca od jego ciemnej cery. Dość szerokie prowadzenie pędzla wykazuje dużą wprawę i łatwość.

wrażenia całości jest Pokłon Trzech Króli (fig. 4). Bogactwo, barwność i świetność akcesoriów i szat królewskich, a do pewnego stopnia — w ogólnym znaczeniu — także i sama kompozycja, przypominają z jednej strony Pokłon Trzech Króli Tiepola w Pinakotece Monachijskiej<sup>1</sup>, a z drugiej — i to w znacznie większym stopniu — te same treści obraz Veronesa w Galerji Drezdeńskiej<sup>2</sup>. Obraz krakowski jest przybrudzony, skutkiem czego koloryt jego robi wrażenie nieco stłumione, przecież jednak wnosić można o jego dawnym nasileniu<sup>3</sup>. Jest dzień; niebo błękitne o lekkich chmurkach, przekreślone bladym promieniem be-  
tlemskiej gwiazdy. Światło słoneczne, padające z góry od lewej, modeluje dość silnie całą grupę, masując ciemne partje, które odcinają się od części oświetlonych prawie bez przejść stopniowych, co tak często da się zauważyć w dziełach Pittoniego. Obraz ten tchnie pogodą i pewnym uczuciem religijnym, którego głównym wyrazem jest w kornym pokłonie pochylona postać staro-  
króla, o charakterystycznej głowie i wymownym ruchu rąk. Kompozycja przemyślana, prosta i jasna w założeniu. Ruchy postaci zaokrąglone i płynne. Jakąż przytem gracją nacechowany jest ruch Ma-

<sup>1</sup> Reprod. w książce Meissner F. H., Tiepolo (Künstler-Monographien, XXII), Bielefeld-Leipzig 1897, fig. 54. <sup>2</sup> Reprod. w Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden, 1927, nr 225. <sup>3</sup> Wymiary obrazu wynoszą według blejtramu 230×137 cm. <sup>4</sup> Cf. komunikat Mycielskiego J. w Spraw. Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. XXXVII.

Niewiadomo, skąd wziął Ambroży Grabowski wiadomość, że krakowski Pokłon Trzech Króli malowany był we Florencji<sup>1</sup>. W każdym razie zestawienie go z tej samej treści znanem dziełem Pittoniego w kościele SS. Nazario e Celso w Brescji (fig. 5) mówi samo za siebie. Obraz ten<sup>2</sup> posiada wymiary znacznie większe od krakowskiego, a kompozycja jest bardziej rozbudowana; koloryt jego jest żywszy i nieco bardziej kontrastowy, jakkolwiek zespół barw wykazuje znaczne analogie. Podobieństwo obu dzieł dotyczy przede wszystkim kompozycji. Ten sam stary, pochylony na klęczkach król, w bogatej brokatowej kapie z gronostajowym kołnierzem, składa hołd Dzieciątku, trzymanemu przez Madonnę o tych samych rysach twarzy. Ruchowi Jej prawej ręki, unoszącej rąbek chusty, odpowiada na obrazie krakowskim analogiczny ruch ręki lewej. Pacholę, trzymające koronę z turbanem, jest to samo, które unosi kapę królewską na obrazie w Brescji. Zwraca uwagę ta sama niemal głowa drugiego króla o ciemnych włosach i ciemnym zarostie, trzymającego złote naczynie w lewej ręce w zupełnie podobny sposób. Pomijając już inne szczegóły, wskażę jeszcze ogólnie na to, że akcja rozgrywa się, podobnie jak na obrazie krakowskim, w dzień, na stopniach jakiejś klasycznej ruiny; zwracają uwagę kolumna i krokwie, przesłonięte częściowo obłokami, w których unosi się para aniołków, będąca prawie koniecznym i typowym akcesorium każdego niemal religijnego obrazu naszego artysty, podobnie jak typowym motywem jest umieszczenie na pierwszym planie martwej natury: korony i złotego naczynia na obrazie w Brescji, a misy z dukatami na malowidle krakowskim.



8. G. B. Pittoni, Św. Karol Boromeusz. Brescja, Tempio della Pace.

Podług »Dedalo«.

<sup>1</sup> Grabowski A., Historyczny opis m. Krakowa i jego okolic, Kraków 1822, p. 104. To samo powtarza się we wszystkich późniejszych wydaniach tej książki. — W inwentarzu kościoła N. P. Marji, ukończonym w roku 1838 (Inwentarze kościelne Archiwum Senackiego fasc. 2, 1, p. 45, w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa), uważany jest obraz Pokłon Trzech Królów za dzieło »włoskiego pendzla«.

<sup>2</sup> Reprodukowany pierwszy raz przez L. Coggiola Pittoni w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 689 jako ilustracja do artykułu: *Opere inedite di Giambattista Pittoni; bozzetto* do tego obrazu znajduje się w Galerji Barozzi w Wenecji. Reprod. l. c., p. 691.



Dużo podobieństwa do tego ostatniego wykazuje inny Pokłon Trzech Króli Pittoniego, znajdujący się w Muzeum Miejskim w Padwie<sup>1</sup>. Obraz ten, niewielkich rozmiarów, pochodzi — jak sędzę — z późnego okresu twórczości naszego artysty, gdyż widać w nim pewien spadek wartości rysunkowych i malarskich. Prawie nieróżniącą się repliką tegoż obrazu, pochodząca z kolekcji Haberstocka w Berlinie, była na wystawie w Palazzo Pitti w r. 1922 (fig. 6). Oba obrazy są typowymi przykładami powtarzania przez Pittoniego raz wystudjowanej kompozycji i tych samych ruchów. Wskażę tylko na postać Madonny, która jest prosto powtórzeniem Madonny krakowskiej. Także typ i ruch św. Józefa pokrywa się niemal w zupełności w obu obrazach, z tą tylko różnicą, że w obrazie krakowskim święty jest zwrócony w stronę prawą (od widza), a w padewskim i berlińskim w lewą. Wkońcu wskażę jeszcze na ową misę ze złotem na pierwszym planie, przypominającą podobny szczegół w malowidle krakowskim.

W trzecim skolei obrazie kościoła Marjackiego, przedstawiającym św. Filipa Nereusza (fig. 7), któremu ukazuje się Matka Boża z Dzieciątkiem<sup>2</sup>, uderza przede wszystkim tak silny związek stylistyczny i formalny z krakowskim Pokłonem Trzech Króli, że pomimo znacznego uproszczenia kompozycji wszelka wątpliwość co do ewentualnej różnicy pendzla nie wytrzymuje krytyki. Światłocień jest tu wprawdzie słabszy, ale mimo to odnosi się wrażenie zupełnie tej samej palety malarskiej. Górną część obrazu pokrywają gęste obłoki o stopniowaniu tonów od żółtawego do brunatnego; ponad Madonną prześwieca niebo. Suknia Madonny różowa, płaszcz niebieski, tło brokatowego ornatu świętego fioletowe. Biel alby kontrastuje z brudnopopielatą plamą podłogi i szarą mensy ołtarzowej. W obu postaciach, Madonny z Dzieciątkiem i świętego Filipa, odnajdujemy te same typy, z którymi mieliśmy sposobność zapoznać się w przytoczonych powyżej malowidłach Pittoniego. Madonna jest ta sama, która występuje w Pokłonie Trzech Króli w Krakowie, Brescji, Padwie i Berlinie; tym samym ruchem unosi rąbek chusty Dzieciątka, a prawą ręką przytrzymuje je tak samo, jak na obrazie padewskim i berlińskim. Do postaci św. Filipa pozował Pittoniemu ponad wszelką wątpliwość ten sam model, starzec o ascetycznej, pełnej wyrazu twarzy, który jako król klęczy w krakowskim Pokłonie. Powraca on bardzo często w obrazach naszego artysty i należy do najbardziej charakterystycznych jego postaci<sup>3</sup>. Widzimy go jako Abrahama w Ofierze Izaaka z oratorjum przy kościele S. Francesco della Vigna w Wenecji<sup>4</sup>, jako Piusa V w obrazie kościoła S. Corona w Vicenzy<sup>5</sup>, jako Dawida w Galerji Uffizi we Florencji<sup>6</sup> i w wielu innych obrazach. Poza św. Filipa, złożenie i faktura jego rąk, a poczęści i charakterystyka twarzy powtarza się nieomal dokładnie w postaci św. Karola Boromeusza na obrazie Pittoniego w Tempio della Pace w Brescji (fig. 8)<sup>7</sup>, gdzie również dostrzegamy takie samo Dzieciątko, stojące

<sup>1</sup> Reprod. w książce Pittoni L., *Dei Pittoni artisti veneti*, Bergamo 1907, tabl. przy p. 34. Autorka widzi w tym obrazie wczesne dzieło Pittoniego (o. c. p. 49—51) i datuje go na r. 1720 (Coggiola Pittoni L., *Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni*, odbitka z *Rivista di Venezia*, Agosto 1933, p. 12).

Wymiary obrazu według blejtramu wynoszą 225×135 cm. <sup>2</sup> Cf. Coggiola Pittoni L., *L'arte di G. B. Pittoni in una nuova serie di opere inedite di lui*, w *Rassegna d'Arte*, XIV, Milano 1914, p. 172. <sup>3</sup> Reprod. Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni*, w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 692. <sup>4</sup> Repr. ibidem, p. 683. <sup>5</sup> Repr. Coggiola Pittoni L., *G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26)*, Firenze 1921, tabl. 25. <sup>7</sup> Repr. pierwszy raz przez Coggiola Pittoni w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 687.

na obłoku obok Madonny. Porównywanie różnych szczegółów obrazu krakowskiego z innymi dziełami naszego artysty możnaby snuć jeszcze dłużej, ograniczę się jednak tylko do wskazania na ową parę aniołków, bujającą u góry w obłokach, i na księgę otwartą, która jako charakterystyczny motyw martwej natury na pierwszym planie, znany również z szeregu innych malowideł Pittoniego, wystarczy — jak sądzę — w zupełności do zakończenia analizy porównawczej krakowskiego obrazu.

Czwarty obraz w kościele Marjackim, którym skolei wypadnie się zająć, przedstawia św. Magdalenę (fig. 10), pogrążoną w zamyśleniu i kontemplacji krucyfiksu, trzymanego w prawej ręce<sup>1</sup>. Święta ubrana jest w szarą suknię; z ramion jej opadł fioletowo-karminowy płaszcz; karnacje delikatne, włosy ciemno-blond. Plecioną matą, różaniec, wielka otwarta księga, czaszka i biczownica, to akcesoria towarzyszące św. Magdalenie prawie w każdym ówczesnym obrazie. U góry



9. G. B. Pittoni, Św. Filip Nereusz, szczegół. Kraków, kościół N. P. Marji  
Fot. E. Włockowska-Popkowa.

niebo, drzewa i popielatożółty obłok, na którego tle unoszą się trzy rumiane aniołki.

W dorobku artystycznym Pittoniego odnajdujemy obraz, który rzuca decydujące światło na nasze malowidło. Jest nim św. Magdalena w Galerji w Parmie (fig. 11), rodzona siostra świętej z krakowskiego obrazu. Pomimo pewnych różnic w układzie niepodobna nie dojrzeć w obu obrazach ręki tego samego artysty. Wskażę na głowę świętej, charakterystyczny typ kobiet Pittoniego o długim nosie, na tak samo rozpuszczone i ułożone włosy, taki sam ubiór, sposób trzymania krucyfiksu, te same szczegóły (mata plecioną, księga, czaszka, biczownica) i wreszcie na owe trzy unoszące się w obłokach aniołki; umieszczony najniżej powtarza się dokładnie

<sup>1</sup> Wymiary obrazu wynoszą według blejtramu 228×137 cm.





10. G. B. Pittoni, Św. Marja Magdalena. Kraków, kościół N. P. Marji.

Fot. E. Włoczkowska-Popkowa.

tle, w szczególności zaś kontrastuje dodatnio z ciemnokarminowym płaszczem. Studium anatomiczne sumienne, jednak niepozbawione błędów (stopa prawej nogi). Na pierwszym planie występuje znowu typowa dla Pittoniego martwa natura: hełm, tarcza, kołczan ze strzałami i łuk, ułożone na szafirowej draperji. Identyczne akce-

w obu obrazach. Uderza przytem ten sam sposób malowania i ta sama karnacja. Koloryt św. Magdaleny w Parmie jest nieco inny, niż w malowidle krakowskiem; suknia nie szara, ale szarosina, tło ciemne, burzliwe, żółtawobrunatne. Pod tym względem bliższe wydaje mi się krakowskiej św. Magdaleny małe *bozzetto* obrazu parmeńskiego, znajdujące się w Galerji Akademji Weneckiej (fig. 12)<sup>1</sup>.

Wracając do św. Magdaleny w kościele Marjackim, wskażę jeszcze na charakterystyczne dla kobiecych postaci Pittoniego ręce o delikatnych, cienko zakończonych palcach i na typowe dla niego pnie drzew o manierycznie malowanych gałęziach i drobnych listeczkach. Dla porównania zwrócę uwagę choćby tylko na drzewa w Cudownem rozmnożeniu chleba i ryb<sup>2</sup>.

Wystarczy porównać ze św. Magdaleną Męczeństwo św. Sebastjana (fig. 13)<sup>3</sup>, aby w obydwóch tych dziełach odnaleźć dotknięcie tego samego pendzla. Dowodzi tego modelunek karnacji, kolor włosów identyczny w obu wypadkach, niebo oraz drzewo o charakterystycznie namalowanem listowiu. Ciało świętego, zwieszane w omdleniu, modeluje się i układa w sposób bardzo efektowny na ciemniejszym

<sup>1</sup> Nr 707 katalogu Galerji Akademji w Wenecji z r. 1924. — Reprod. przez Coggiola Pittoni L. w *Rass. d'Arte*, XIV, Milano 1914, p. 179, jako ilustracja do artykułu: *L'arte di G. B. Pittoni in una nuova serie di opere inedite di lui*. — Reprod. także w *Picc. Coll. d'Arte*, nr 26 (G. B. Pittoni) i w książce: *Dei Pittoni*, Bergamo 1907, p. 54. — Cf. *Opere inedite, rivendicate o poco note di Giambattista Pittoni*, Venezia 1933, p. 46. <sup>2</sup> Reprod. w dziele *Fiocco G.*, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929, tabl. 68. <sup>3</sup> Wymiary obrazu wynoszą według blejtramu 225×137 cm.

sorja występują w licznych obrazach naszego artysty. Dostrzegamy je np. w kompozycjach, przedstawiających Rodzinę Darjusza przed Aleksandrem w Galerji w Parmie <sup>1</sup>, Ofiarowanie Polikseny w paryskim Luwrze <sup>2</sup>, Sisara i Jafele (obraz znany tylko ze sztychu Piotra Monaco) <sup>3</sup> i w innych.

Wśród znanych mi z autopsji czy reprodukcji dzieł Pittoniego najbliższa krakowskiemu św. Sebastjanowi jest postać tegoż świętego na obrazie w kolekcji Ingegnoli w Medjolanie <sup>4</sup>. Uderzające jest zwłaszcza podobieństwo głowy opuszczonej na ramię, oraz takich szczegółów, jak np. biała chusta, okrywająca biodra męczennika, drzewo i t. p. Podobny modelunek aktu daje się łatwo zauważyć w postaci zmarłego Seneki na obrazie Galerji Drezdeńskiej (z lat



11. G. B. Pittoni, Św. Marja Magdalena. Parma, Królewska Galerja.

*Fot. Croci.*

1718—21) <sup>5</sup>, Akteona na jednym z obrazów mitologicznej treści w zbiorach hr. Porto w Trissino pod Vicenzą (z lat 1721—2) <sup>6</sup>, w postaci Izaaka na obrazie w oratorjum przy kościele S. Francesco della Vigna w Wenecji (1742—3) <sup>7</sup> i Chrystusa w wielkim malowidle Zdjęcie z krzyża w katedrze w Manerbio <sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Reprod. Coggiola Pittoni L., *Per la ricostituzione dell'opera di Giambattista Pittoni*, w *Rassegna d'Arte*, XII, Milano 1912, p. 25, fig. 8. <sup>2</sup> Reprod. ibidem, p. 23, fig. 6. <sup>3</sup> Reprod. Pittoni L., *Dei Pittoni artisti veneti*, Bergamo 1907, tabl. przy p. 60. <sup>4</sup> Obraz przedstawia św. Sebastjana i Rocha, adorujących Matkę Boską z Dzieciątkiem. Reprodukowała go Coggiola Pittoni L. (*Opere inedite, rivendicate... di Giambattista Pittoni*, Venezia 1933, fig. 24), datując na rok 1747 (*Pseudo influenza francese...*, odbitka z *Rivista di Venezia*, Agosto 1933, p. 13). <sup>5</sup> Reprod. Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni* w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 675. <sup>6</sup> Reprod. ibidem, p. 681. <sup>7</sup> Reprod. ibidem, p. 692. <sup>8</sup> Reprod. u Coggiola Pittoni L., *Opere inedite, rivendicate o poco note di Giam-*





12. G. B. Pittoni, Św. Marja Magdalena. Wenecja, Królewska Galeria Akademji. *Fot. Alinari.*

największego rozkwitu swego talentu i musiał też być zeń zadowolony, skoro opatrzył go podpisem, niepojawiającym się na żadnym innym obrazie krakowskim. Bardzo znaczne wartości kolorystyczne przedstawia Pokłon Trzech Króli, którego weneckość tak od razu rzuca się w oczy. W kompozycji, tak prostej zresztą, zwraca uwagę pewnego rodzaju kontrapost w ułożeniu postaci, nachylających się jednak ku sobie w ten sposób, że jedna jest wyżej nieco od drugiej umieszczona, co wytwarza wrażenie rytmu. Dzięki wspomnianemu kontrapostowi kompozycje Pittoniego, zwłaszcza te, które rozwijają się na wysokość, zachowują niemal zawsze równowagę, do czego jako przykład posłużyć może krakowskie Zwiastowanie, albo, w większym stopniu, przypyszny obraz ze św. Tomaszem w Borgo di Val Sugana<sup>2</sup>.

Z trzech pozostałych obrazów krakowskich zwłaszcza Św. Sebastjan narzuca się efektownem i barokowem ułożeniem aktu. Św. Filip Nereusz odznacza się przepysznie malowaną partją głowy i rąk (fig. 9). Wogóle ręce postaci Pittoniego

Pokłon Trzech Króli i Św. Filip Nereusz oraz Św. Magdalena i Męczeństwo św. Sebastjana — to pod kompozycyjnym i stylistycznym względem dwie pary odpowiadających sobie obrazów; mimo to nie wstawiono ich w przeciwległe ołtarze<sup>1</sup>. Widocznie nie chciano zmieniać tradycją już uświęconego miejsca ołtarzy, choć zmieniono wówczas całą ich zewnętrzną postać. Pittoni namalował obrazy jako odpowiedniki, ale poszczególne pary dobrał niewłaściwie, nie wiedząc, jak one w kościele będą rozmieszczone.

Zastanawiając się nad wartością artystyczną obrazów Marjackich, przyznać trzeba, co już na początku pracy zaznaczyłem, że najwyżej pod tym względem stoi Zwiastowanie. Rozmach, umiejętne skonstrastowanie światła i cienia, subtelne zestawienie barw, harmonja ruchów i linii — wszystko to stawia to dzieło, będące wyrazem silnego temperamentu artystycznego, w rzędzie najlepszych utworów Pittoniego. Artysta musiał ten obraz namalować w okresie

battista Pittoni, Venezia 1933, fig. 31. Autorka datuje ten obraz na rok 1741 (Pseudo influenza francese..., odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933, p. 13).

<sup>1</sup> Ołtarzowi św. Sebastjana odpowiada ołtarz św. Filipa Nereusza, zaś ołtarzowi Trzech Króli ołtarz św. Magdaleny. <sup>2</sup> Reprod. Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Pal. Pitti a Firenze 1922, Milano-Roma 1924, tabl. 233 i Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26), Firenze 1921, tabl. 11.

to szczegół, który artysta oddawał z wielkim wyczuciem i umiłowaniem. Do najlepszych jego typów należą typy starców, których twarzom nadaje najwięcej wyrazu. Pozatem w wyborze typów niezbyt jest szczęśliwy<sup>1</sup>, wyjąwszy chyba owe dziecinne główki aniołków, do których wiele studjów, wykonanych sangwiną, przechowuje Galeria Akademii Weneckiej. Zwraca natomiast uwagę wytworność postaci i ich ruchów<sup>2</sup>. Z dużym zamiłowaniem maluje nasz artysta draperje i akcesorja, zwłaszcza martwe natury. Wogóle nad techniką malarską i rysunkiem panuje Pittoni doskonale, tworzy łatwo i z wprawą<sup>3</sup>. »Lubi on świetność (*festività*) kolorytu, uzyskując ją bez zastosowania barw nadmiernie żywych, ale dając jużto lekkie przejścia, jużto śmielsze przeciwstawienia, które nie tylko nie szkodzą, ale raczej pomagają do zharmonizowania całości, dochodzi zwłaszcza przy bogactwie draperji do efektu światłocienia, przepychu (*suntuosità*) i żywości«<sup>4</sup>. Doskonałym przykładem pod tym względem jest krakowski Pokłon Trzech Króli. Gdy Pittoni maluje chmury, daje im pewien złotawopopielaty ton, którym przesyca także częściowo inne partje obrazu (np. w Zwiastowaniu krakowskim).

Powtarzanie tych samych postaci, póż, kompozycji, ruchów, a nadto różnych szczegółów jest naturalnie ujemną stroną artysty. Indywidualność jego nie była widocznie dość silną, aby się uchronić od maniery. Możliwe na pierwszy rzut oka — pisze L. Coggiola Pittoni — myśleć o ubóstwie fantazji i konwencjonalizmie sposobu malowania<sup>5</sup>. Pani Pittoni tłumaczy jednak wspomniane zjawisko w twórczości Giambattisty okolicznością, że — podobnie jak współcześni mu artyści — był zmuszony do dużej produkcji obrazów. W obrazach tych poszczególne elementy nie mogły się nie powtarzać w nowych zestawieniach; warunki bowiem były tego rodzaju, że artysta musiał pracować bardzo szybko, a powtarzanie różnych szczegółów przyspieszało wykonanie. Szczegóły te jednak przeszły poprzednio przez okres sumiennego wypracowania<sup>6</sup>.

Eklektyzm, cechujący w dużej mierze dzieła Pittoniego, znajduje wytłumaczenie w ogólnym charakterze malarstwa włoskiego początku XVIII wieku. Od studjum weneckich mistrzów drugiej połowy XVI w. (Veronese) idzie Giambattista drogą utartych kompozycyjnych schematów malarstwa barokowego (np. kompozycja na przekątnej). W ramach współczesnego mu artystycznego środowiska Wenecji odnajdujemy cały szereg zbieżności z jego sztuką w dziełach starszych nieco odeń malarzy, jak Niccolò de Grassi i Sebastiano Ricci. Pierwszy z nich to według hipotezy G. Fiocco główny nauczyciel Pittoniego w pierwszej fazie jego twórczości, na którą później rozstrzygający wpływ miał wyrzec genjusz Tiepola<sup>7</sup>. Innego zdania jest L. Dami, który sądząc, że niekoniecznie należy szukać źródeł sztuki Giambattisty u Tiepola (i w tym sensie pokrywa się ze zdaniem L. Coggiola Pittoni), widzi w Sebastianie Riccim duchowego ojca naszego artysty<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Ricci C., tekst w publikacji Die Galerien Europas, nr 612. <sup>2</sup> Cf. Ricci C., l. c. <sup>3</sup> Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26), Firenze 1921, p. 12—13. <sup>4</sup> Ibidem, p. 12. <sup>5</sup> Coggiola Pittoni L., Per la ricostituzione dell'opera di Giambattista Pittoni, w Rassegna d'Arte, XII, Milano 1912, p. 41. <sup>6</sup> Ibidem. <sup>7</sup> Fiocco G., La pittura veneziana del Seicento e Settecento, Verona 1929, pp. 56—7 i 78. O pokrewieństwie artystycznym Pittoniego z Sebast. Riccim wspomina Fiocco tylko mimochodem (o. c. p. 56). <sup>8</sup> Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Pal. Pitti a Firenze 1922, Milano-Roma 1924, p. 39. — W sprawie reminiscencji francuskich w twórczości Pittoniego wystąpiła Coggiola Pittoni L., (Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni, odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933), dowodząc bezpodstawności tych przypuszczeń.





13. G. B. Pittoni, Św. Sebastjan. Kraków, kościół N. P. Marji.

Fot. E. Włoczkowska-Popkowa.

Obrazy krakowskie ze względu na wartość artystyczną tworzą niewątpliwie poważny przyczynek do poznania twórczości Pittoniego. Pochodzą też — jak sądzę — z dojrzałego okresu twórczości artysty. Pokłon Trzech Króli w Brescji, któremu obraz krakowski jest tak bardzo bliski, pochodzi z lat 1739/40<sup>1</sup>, zaś Św. Karol Boromeusz, w którym uderza związek ze Św. Filipem Nereuszem, przypada na rok 1737<sup>2</sup>. Na r. 1745 datuje L. Coggiola Pittoni Św. Magdalenę w Gallerji Parmeńskiej<sup>3</sup>. Nie wydaje mi się, aby malowidła nasze dzielił od siebie dłuższy okres czasu. Być może, że sprowadzone do Krakowa zostały równocześnie, albo w krótkich odstępach, a malowane musiały być na zamówienie, gdyż są wymiarami dostosowane do ołtarzy. Jestem też dlatego skłonny uważać obrazy krakowskie za powstałe mniej więcej w ciągu czwartego i piątego dziesiątka XVIII stulecia, przyczem sądzę, że Zwiastowanie zostało najwcześniej wykonane. Bliższe określenie, kiedy powstał ten obraz, napotyka na duże trudności wobec faktu, że tej samej treści malowidło z Feltre (fig. 3) pochodzi, zdaniem L. Coggiola Pittoni, z r. 1714, a Zwiastowanie w Gallerji Akademji w Wenecji (fig. 2) jest datowane na lata 1757—1758<sup>4</sup>.

Poszukiwania w archiwum kościoła Marjackiego, jak i w Archiwum Aktów

Dawnych m. Krakowa, nie dały żadnego rezultatu, ani co do daty sprowadzenia obrazów ani też żadnych wzmianek, dotyczących ich twórcy (z wyjątkiem Zwiastowania)<sup>5</sup>. Rejestry wydatków kościelnych nie wspominają też o ołtarzach marmuro-

<sup>1</sup> Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni*, w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 689. — Cf. *Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni*, odbitka z *Rivista di Venezia*, Agosto 1933, p. 12. <sup>2</sup> Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni*, w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 687. <sup>3</sup> Coggiola Pittoni L., *Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni*, odbitka z *Rivista di Venezia*, Agosto 1933, p. 13. <sup>4</sup> Cf. *ibidem*, pp. 12—13, oraz Coggiola Pittoni L., *Opere inedite, rivendicate e poco note di Giambattista Pittoni*, Venezia 1933, pp. 13—14. <sup>5</sup> Cf. p. 42, przypis 2.

wych. Widocznie ks. Jacek Łopacki fundował je z własnej szkatuły i sam obrazy do nich sprowadził<sup>1</sup>. Są one godną po nim pamiątką i świadczą o jego kulturze oraz wysokim smaku artystycznym. Ołtarze, w których te obrazy pomieszczono, i bramki kaplic przedstawiają się na tle ówczesnej sztuki krakowskiej dodatnio, a ufundowany również przez infułata Jacka Łopackiego ołtarz Chrystusa cudownego w południowej nawie, do którego włączono Stwoszowski krucyfiks i spiżowe kolumny z szesnastowiecznej kaplicy Wizembergów, jest jako całość nieprzeciętnem i bardzo nastrojowem dziełem sztuki. Z dodatków wprowadzonych do kościoła Marjackiego za archiprezbiterjatu ks. Łopackiego jedynie oszalowanie gotyckich arkad i opilastrowanie gotyckich filarów, usunięte zresztą pod koniec XIX wieku, musi się uznać za szczegóły chybione. Oczywiście można i musi się żałować, jeżeli przy sposobności tych wszystkich zmian poniszczono jakieś cenne zabytki średnio-wieczne, niepodobna jednak dziwić się temu i specjalnie obwiniać o to ks. Łopackiego, żył on bowiem i działał w epoce baroku, a barok, jak każda żywotna i twórcza epoka sztuki, nie liczył się z zabytkami wieków ubiegłych, wymieniając je na dzieła nową w tem przeświadczeniu, że one dopiero będą mieć wartość wieczystą. Bezstronność każe przyznać, że to, co podówczas sprawiono, ma naogół poziom wysoki, a ołtarz Chrystusa cudownego i obrazy Pittoniego nawet bardzo wysoki. Obrazy weneckiego mistrza<sup>2</sup> należą też niewątpliwie do najpiękniejszych dzieł włoskiego settecenta na ziemiach polskich, będąc zarazem jednym z licznych dowodów ożywionych stosunków artystycznych Polski z Włochami w owym czasie.

## I QUADRI DI G. B. PITTONI NELLA CHIESA DELLA VERGINE MARIA A CRACOVIA

(Rendiconto)

L'unica opera del Pittoni finora conosciuta in Polonia era l'Annunciazione nella chiesa della Vergine Maria a Cracovia (fig. 1), contrassegnata dalla firma di questo pittore. L'esame degli altri quadri del XVIII secolo nella stessa chiesa ha dimostrato, che ivi si trovano ancora quattro quadri del Pittoni. Tutto sta ad indicare che Don Giacinto Łopacki, avente negli anni 1723—1761 la dignità di arciprete, ha trasportato questi quadri nel tempio di Cracovia. Questi quadri sono collocati in altari del XVIII secolo, di marmo nero, e rappresentano: il Martirio di S. Sebastiano (fig. 13), l'Adorazione dei Magi (fig. 4), la Madonna col Bambino, che appare a S. Filippo Neri (fig. 7, 9) e Santa Maddalena (fig. 10). Fra questi quadri

<sup>1</sup> Laskiewicz J. K. (Wdzięczność stoł. m. Krakowa... Jackowi Augustynowi Łopackiemu etc., Kraków 1761) pisze między innymi: »Cokolwiek ozdoby... ten kościół (Marjacki) ma iużto... w marmurowych y mozaikowych ołtarzach... wszystko to ma z usilnego starania pobożnego W. zesłego Prałata« (C<sub>1</sub>), i dalej »... Tutejszy kościół (Marjacki), który tak srebrem... iużto w dostatnich aparatach... y obiciach testamentem oddanych, iuż w znacznych summach na poprawę kościoła wyliczonych, iuż to w marmurach, ołtarzach, obiciach... choynie (Łopacki) zbogacił y udarował, nadto wybornym malowaniem przystroił« (D<sub>2</sub>) — O wzniesieniu przez Łopackiego ołtarzy marmurowych i przyozdobieniu świątyni malowidłami wspomina także Włyński Z., Exemplar Vitae et Mortis H. Łopacki (1762). — Wreszcie na nagrobku marmurowym ks. Łopackiego, tkwiącym w ścianie zewnętrznej kościoła Marjackiego tuż obok wejścia do prezbiterjum od strony kościoła św. Barbary, czytamy, że: »...Ecclesiam integram cupro, Altaria omnia marmoribus, Parietes serico, sacella picturis textit, dum rexit...«<sup>2</sup> Korzystając ze sposobności omówienia obrazów Pittoniego w kościele Marjackim, dodam, że w kościele św. Marka w Krakowie, na północnej ścianie prezbiterjum wisi obraz, wykonany olejno na płótnie (wymiarzy około 150×130 cm), przedstawiający Komunię św. apostołów. Malowidło to, o przeciętnej wartości artystycznej, wyszło niewątpliwie spod pędzla jakiegoś ośmnastowiecznego, najprawdopodobniej krakowskiego malarza. Wzorem był mu miedzioryt Piotra Monaco (reprod. Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni, Picc. Coll. d'Arte, nr 26, Firenze 1921, tabl. 30), wykonany podług niedochowanego już dzisiaj obrazu G. B. Pittoniego. Malarz wprowadził pewne zmiany w kompozycji, opuścił np. postać anioła w górnej części obrazu, dodał natomiast postać dwunastego apostoła.



di grande valore artistico l'Annunciazione sta al primo piano. I quadri della chiesa della Vergine Maria per la composizione, il colore e la fattura si riallacciano strettamente ai celebri lavori del Pittoni. Fra questi si avvicinano all'Annunciazione di Cracovia (fig. 1) soprattutto l'Annunciazione della Galleria dell'Accademia di Venezia (fig. 2) e l'Annunciazione della raccolta del conte Bellati di Feltre (fig. 3). L'Adorazione dei Magi (fig. 4) possiede molta somiglianza coi quadri rappresentanti lo stesso tema, che si trovano nella chiesa dei Santi Nazario e Celso a Brescia (fig. 5), nel Museo di Padova e già nella raccolta Haberstock a Berlino (fig. 6); S. Filippo Neri (fig. 7, 9) è molto vicino al S. Carlo Borromeo del Tempio della Pace a Brescia (fig. 8); S. Maddalena (fig. 10) possiede molti elementi comuni colla S. Maddalena della Galleria Reale di Parma (fig. 11) (bozzetto nella Galleria dell'Accademia di Venezia (fig. 12). Anche la modellazione del nudo di S. Sebastiano (fig. 13) si riconnette alla modellazione del nudo di altri quadri di Pittoni. I quadri cracoviani furono eseguiti come è presumibile, intorno alla quarta e quinta decade del XVIII secolo; come primo di essi in ordine di tempo si deve considerare l'Annunciazione. Questi quadri arricchiscono notevolmente l'eredità fino ad oggi conosciuta del pittore veneziano e oltre ciò appartengono alle migliori opere del settecento italiano che si trovano in Polonia.

---

TADEUSZ MAŃKOWSKI  
SZTUKA ORMIAN LWOWSKICH

Na południowo-wschodnich kresach dawnej Rzeczypospolitej przechowały się jeszcze zabytki sztuki odrębne od innych, budzące zaciekawienie tą swoją odrębnością, różnym od otoczenia charakterem form i stylem. Są to zabytki ormiańskie. Najwięcej ich stosunkowo we Lwowie, który na ziemiach polskich mieścił w swych murach najliczniejszą i najbogatszą kolonję Ormian.

Zabytki sztuki ormiańskiej na ziemiach polskich nie były dotąd badane szczegółowo. Jedynie architektura katedry ormiańskiej we Lwowie stała się przedmiotem badań ks. Żyły<sup>1</sup> i dr Piotrowskiego<sup>2</sup>. Mimo to nie powiedziano o niej ostatniego słowa, i rewizja dotychczas wypowiedzianych poglądów wydaje mi się niezbędną, koniecznym oparcie badań na szerszej podstawie porównawczej. Wszystkie inne poza architekturą przejawy sztuki ormiańskiej na naszym terenie stoją przed nami dotąd prawie nietknięte myślą i piórem badacza. Nie sięgnięto dotąd do źródeł historycznych w dostatecznej mierze, nie zdawano sobie sprawy z dróg, jakimi odbywała się wędrówka form sztuki ormiańskiej w granice ziem polskich. Dotarcie dzięki sprzyjającym okolicznościom do źródeł rozszerza, jak sądzę, nasze pole widzenia nie tylko na problem sztuki ormiańskiej w Polsce, lecz także wogóle na stosunki Polski ze Wschodem azjatyckim na długiej stosunkowo przestrzeni czasu od XIV do XVIII wieku.

Studjum wstępne dla niniejszej pracy o sztuce Ormian w Polsce stanowiły moje badania, dotyczące »Archiwum lwowskiej katedry ormiańskiej«, zawarte w artykule ogłoszonym w czasopiśmie »Archeion« zeszyt X, 1932 r. Wiele też zawdzięczałam łaskawej pomocy innych osób.

Niech mi wolno będzie złożyć najszczerze wyrazy podziękii przedewszystkiem Instytutowi Architektury Polskiej Politechniki Lwowskiej i jego kierownikowi prof. dr inż. Marjanowi Osińskiemu, który zrozumiał całą doniosłość współpracy architekta z historykiem sztuki. Prof. Osiński podjął i przy pomocy asystenta inż. Feliksa Markowskiego i słuchaczy Wydziału Architektury Politechniki Lwowskiej dokonał pomiarów i zdjęć z całości i szczegółów katedry ormiańskiej we Lwowie, oraz idealnej rekonstrukcji pierwotnej jej architektury. Te zdjęcia prof. Osińskiego

---

<sup>1</sup> Żyła W. ks., Katedra ormiańska we Lwowie, Kraków 1919. <sup>2</sup> Piotrowski J., Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć, Lwów 1925.





1. Lwów, otoczenie katedry ormiańskiej. Plan sytuacyjny.  
Zdjęcie Instytutu Architektury Pol. Politechniki Lwowskiej.

Lwowie. Archiwum mechtarzystów w Wiedniu zawiera bowiem przeważną część dawnego archiwum lwowskiej katedry ormiańskiej, a o. Akinian nie szczędził mi łaskawej i ofiarnej osobistej pomocy w poszukiwaniach archiwalnych i tłumaczeniu tekstów ormiańskich.

Uprzejmości ks. arcybiskupa Garegina Ovsepiana w Eczmiadzinie w Armenji zawdzięczam wreszcie materiały, dotyczące rękopisu z roku 1619, powstałego we Lwowie, a znajdującego się w dawnej bibliotece patriarchatu ormiańskiego (obecnie państwowej) w Eczmiadzinie. Arcybiskup Garegin Ovsepian był łaskaw nadesłać mi nie tylko fotograficzne zdjęcia minjatur, ale i szczegółowy opis tego rękopisu, oraz zestawienie i opisy innych rękopisów biblioteki eczmiadzińskiej, których minjatury powstały pod wpływem minjatur rękopisu z roku 1619 i w stylowym związku z nimi.

są podstawą niniejszej pracy, o ile ona dotyczy katedry ormiańskiej. Składam też na tem miejscu gorące podziękowanie prof. Osińskiego za niezmiernie sumienną i ścisłą pracę, uważając go za współautora studjum o katedrze ormiańskiej.

Również winien jestem szczerą wdzięczność dyrektorowi Muzeum Archeologicznego w Teodozji na Krymie, N. S. Barsamowowi, za którego łaskawem pośrednictwem otrzymałem plany i fotografie kościołów ormiańskich dawnej Kaffy, oraz bogaty zbiór fotografii innych zabytków ormiańskich, umożliwiający mi studjum porównawcze.

Wdzięczność moja należy się też o. Nersesowi Akinianowi, uczonemu filologowi ormiańskiemu, przełożonemu zakonu oo. mechtarzystów w Wiedniu, w których archiwum zbierałem materiały, odnoszące się do sztuki ormiańskiej, w szczególności ormiańskiego malarstwa minjaturowego we

Nadto w tłumaczeniu tekstów ormiańskich dla mego użytku udzielili mi swej łaskawej pomocy ks. kanonik Paweł Kirmizian, ks. dr Aładżadzian i dr Eugenjusz Słuszkiewicz we Lwowie. Za informacje, dotyczące ostatniej restauracji katedry ormiańskiej, wdzięczność moja należy się inż. Mieczysławowi Teodorowiczowi, kierownikowi ówczesnych prac restauracyjnych, inż. Kazimierzowi Teodorowiczowi, inż. Michałowi Łużeckiemu, tudzież konserwatorowi dr Józefowi Piotrowskiemu.

Wkońcu wyjaśniam, że w cytatach w języku ormiańskim przyjęto zasadę transkrypcji fonetycznej.

## I

## GENEZA ŚREDNIOWIECZNEJ KATEDRY ORMIAŃSKIEJ WE LWOWIE

Podział dziejów architektury ormiańskiej na okresy. — Daty dotyczące erekcji i budowy katedry ormiańskiej. — Widok pierwotny katedry. — Późniejsze dobudowy i przeistoczenia. — Fundatorowie. — Rola biskupów w zatwierdzeniu planów. — Osoba architekta.

Czas największego rozkwitu architektury ormiańskiej to wczesne średniowiecze. Na jej znaczenie w ogólnym rozwoju dziejów sztuki zwrócono uwagę stosunkowo dopiero niedawno. Toros Toramianian, współpracownik Strzygowskiego, historyk architektury ormiańskiej, dzieli jej dzieje na cztery okresy, z których pierwszy sięga od IV do VII wieku i wykazuje wpływy architektury rzymskiej. Drugi okres to odrodzenie sztuki ormiańskiej w VII w. z zaznaczającymi się w niej wpływami syryjskimi i sasanidzko-perskimi. Trzeci okres stanowi rozkwit architektury w Armenji w IX i X wieku i wykazuje niezwykłą różnorodność typów architektury. Po przeszło wiekowej przerwie, spowodowanej klęskami wojennymi i politycznymi, data 1198 r. i przejście Armenji pod władzę obcą rozpoczyna czwartą epokę sztuki ormiańskiej w nowym stylu. Zwą go stylem arabskim lub seldżukskim, bez bliższego uzasadnienia tego określenia, gdyż raczej o wpływach perskich mogłaby być mowa w tym okresie. Persja jednak była wówczas pod władzą polityczną Arabów. Epoka ta czwartego odrodzenia sztuki ormiańskiej trwa do połowy XIII w., poczem następuje pewien jej zastój i naśladownictwo tradycyjalnych wzorów<sup>1</sup>.

Tak przedstawiają się w najogólniejszym ujęciu według Toramianiana dzieje ormiańskiej architektury w Armenji właściwej. W dotychczasowych badaniach sztuki ormiańskiej pomijano jednak fakt, że z chwilą zahamowania jej rozwoju w Armenji wskutek katastrof politycznych sztuka ta znalazła swój dalszy ciąg wśród emigracji ormiańskiej, na obcych terenach narodowych, na których osiedli Ormianie, nie tworząc jak w Armenji, a potem w Cylicji, osobnego państwa, lecz żyjąc wśród obcych w większych skupieniach. Dotyczy to zwłaszcza najświetniej przez Ormian rozwiniętej ze sztuk, architektury, przedewszystkiem architektury kościelnej. Osiedlając się wśród obcych, Ormianie budowali według wzorów swych, pozostawionych w ojczyźnie, świątynie, chroniąc przez to swą religijną i narodową odrębność. Równocześnie jednak ulegali niewątpliwie wpływom otoczenia także i w zakresie architektury. Wytwarzają się z biegiem czasu na nowoosiedlonych przez Ormian terenach nieco

<sup>1</sup> Oryginalna praca Toramianiana o »Epokach architektury ormiańskiej« wyszła w języku ormiańskim w czasopiśmie »Anahit« w Paryżu w roku 1911. Cytowana w Maclera F., *Trois conférences sur l'Arménie faites à l'Université de Strasbourg. Annales du Musée Guimet*, t. 46, Paris 1927; tenże, *Trois conférences sur l'Arménie faites à la Fondation Carol I à Bucarest. Annales du Musée Guimet*, t. 49, Paris 1929 i tenże, *Autour de l'art arménien. Revue des Arts Asiatiques*, III Année (nr 1), 1926.



odrębne od architektury macierzystej w Armenji typy kościołów, o cechach w stosunku do niej poniekąd prowincjonalnych.

Tego rodzaju sztukę ormiańską znajdujemy także w Polsce, pominiętą przez dotychczasowych badaczy sztuki na terenie Armenji właściwej. Strzygowski w swem monumentalnem dziele<sup>1</sup> zastanawia się szczegółowo nad możliwymi wpływami architektury ormiańskiej na rozwój architektury w Europie, jednakże badania swe przeprowadza tylko do czasu około r. 1100, nie interesując się późniejszymi dziejami architektury ormiańskiej.

Kwestja wpływów ormiańskich na rozwój architektury, zarówno bizantyńskiej jak i zachodnioeuropejskiej, której tyle pracy poświęcił Strzygowski na podstawie zdjęć Toramaniana, nas prawie że nie dotyczy. Na terenie Polski bowiem mamy do czynienia nie z wpływami, lecz bezpośrednio z samą sztuką i architekturą ormiańską, przyniesioną do południowo-wschodnich województw Rzptej przez osiadłych w nich Ormian-emigrantów już w czasie, jaki nastąpił po owym czwartym — według Toramaniana — okresie dziejów sztuki ormiańskiej. Mamy zatem u nas samych do czynienia z przejawami schyłkowemi tej sztuki, mimo wszystko przecież jeszcze interesującemi i oryginalnemi. Ponieważ zabytki tej architektury ormiańskiej w Polsce zachowane są podziśdzień, zająć się niemi bliżej jest naszym obowiązkiem. Dotyczy to szczególnie zabytków we Lwowie, gdzie najwybitniejszą przedstawicielkę architektury przyniesionej z Armenji azjatyckiej znajdujemy w lwowskiej katedrze ormiańskiej.

Nie do jednej tylko lwowskiej katedry powinnyby ograniczyć się jednak zainteresowanie zabytkami architektury ormiańskiej. W samym Lwowie istniały prócz katedry jeszcze trzy inne kościoły ormiańskie, a to pochodzący z XV w. kościół św. Krzyża, dalej kościół św. Anny z klasztorem, zbudowany w XVI w., i również z tego mniej więcej czasu pochodzący kościół św. Jakóba. Dwa ostatnie kościoły po kasacie w roku 1784 uległy zburzeniu i rozebraniu. Pierwszy z nich, kościół św. Krzyża, w dzisiejszej swej postaci pochodzący z pierwszej połowy XVII w., nie wykazuje śladów architektury ormiańskiej. Poza Lwowem znane nam zabytki architektury ormiańskiej na ziemiach polskich znajdują się jeszcze w Jazłowcu<sup>2</sup> i dalej na wschód w Kamieńcu Podolskim, dziś niedostępne poza granicami Polski. Na pierwszym miejscu jednak zawsze budzić musi zainteresowanie katedra lwowska.

W opracowaniu dziejów Lwowa zwykli dotąd historycy opierać się na kronice Józefa Bartłomieja Zimorowicza. Źródło to jednak, o ile chodzi o rzeczy chronologicznie dalej wstecz od jego czasów sięgające, niezawsze jest ściśle. O budowie katedry ormiańskiej we Lwowie wspomina Zimorowicz dwukrotnie, raz pod datą 1363 r., drugi raz 1437 r. Obie zapiski kronikarskie, pod temi datami podane, mówią właściwie to samo<sup>3</sup>.

Zimorowicz podaje w nich, że katedrę ormiańską i katedrę ruską św. Jura stawiał w tym samym czasie jeden i ten sam architekt, obie podobnym do siebie

<sup>1</sup> Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien 1918. <sup>2</sup> Materiały, dotyczące zabytków ormiańskiego budownictwa w Jazłowcu, znajdują się w ręku dra Z. Hornunga, który je zamierza opracować. Dlatego w niniejszem studjum ich nie uwzględniono. <sup>3</sup> 1363. *Ecclesia Armenorum et S. Georgii. Eadem tempestate Armeni quoque delubrum suum hermaphroditum opere latericio erigebant, uno eodemque architecto Dore usi, qui fore fanum Georgitanum in scopulo, urbi impendenti. Russi struebat, quod schema uniforme fabricae utriusque facit manifestum.* — 1437. *Ecclesiae Armenorum*

kształtem, — »schema uniforme fabricae«, jak powiada w zapisce z roku 1363, i »duo delubra analoga« — »pari filo et schemate«, jak mówi w zapisce z r. 1437. O ile pierwsza zapiska zdaje się odnosić do rozpoczęcia budowy obu katedr, o tyle druga prawdopodobnie ma na myśli ich wykończenie (hoc tractu temporis duo delubra... substruebant).

Wspólne omawianie pod temi datami równoczesnej budowy dwóch lwowskich kościołów doprowadzić mogło Zimorowicza do pewnych nieścisłości. Nie wszystkie może daty, odnoszące się do budowy jednej katedry, odpowiadały równocześnie budowie drugiej, omawianej łącznie przez kronikarza. O ile chodzi o samą tylko katedrę ormiańską, to dla ustalenia dat jej budowy sięgnąć musimy do innych, poza kroniką Zimorowicza źródeł, współczesnych samej budowie, zatem mniej budzących wątpliwości.

W aktach Metryki Koronnej<sup>1</sup> zachował się dokument erekcyjny katedry ormiańskiej, coprawda nie w oryginale, lecz w łacińskim jego tłumaczeniu. Przytoczono go wśród wniesionego w r. 1641 przez lwowskich



2. Lwów, katedra ormiańska. Widok dzisiejszy.

Fot. L. Wieleżyński.

et S. Georgii struuntur. Armeni et Russi uno eodemque architecto usi, hoc tractu temporis duo delubra analoga pari filo et schemate substruebant. Armeni quidem moenia Deiparae Virgini ad aetherium thalamum translatae, Russi suburbanum veterano gentis commilitoni, divo Georgio. — Zimorowicz J. A., Pisma do dziejów Lwowa odnoszące się, wyd. K. Heck, Lwów 1899, pp. 69, 83.

<sup>1</sup> Archiwum Główne w Warszawie. Metr. Kor. księga 187, karty 139—173. — Sequitur privilegium Foundationis Ecclesiae Armenorum in Civitate Leopoliensi ex originali Armenico idioma in Pergameno conscripto in Latinum de verbo ad verbum transpositum cum subscriptione testium infranominatorum, Cuius ea sunt verba. Iesus Christus Scriptura Foundationis Sanctae Ecclesiae. Haec est voluntatis nostrae et fidei Scriptura Iacobi filii Szahin Sachi incolae Cafensis, et Panosii filii Abrahami incolae Nahelensis qui dedimus istam scripturam fidei Nostrae. Quia votum facimus Sanctae Dei genitrici et aedificavimus Sanctam Ecclesiam in Civitate Leopoliensi Armenae confessionis ritus Sancti Illuminatoris, obedientibus



Ormian szeregu dokumentów, stwierdzających ich prawa i przywileje. Na dokument ten powołuje się także pochodzący z r. 1781 spis dokumentów<sup>1</sup>, dotyczących dawnych uprawnień Ormian lwowskich.

W oryginale był on pisany w języku ormiańskim. Łacińskie tłumaczenie podaje jego datę ery ormiańskiej 812 r., oraz tę samą datę według kalendarza rzymskiego, której odpowiadać ma rok 1356. Jednak albo jedna albo druga data zdaje się być mylną, gdyż różnica cyfrowa między kalendarzem rzymskim a ormiańskim wynosi 551 lat. Dacie ormiańskiej 812 roku, która wydaje się być pewniejszą niż podana według kalendarza rzymskiego, odpowiadałby zatem rok 1363 naszej ery, nie zaś 1356. Skorygowana data odpowiadałaby też pierwszej z dwóch podanych przez kronikę Zimorowicza. Sądzę zatem, że należy pozostać przy roku 1363 jako dacie dokumentu erekcji katedry lwowskiej. Budowa rozpoczęta została niewątpliwie przed tą datą.

W treści dokumentu erekcyjnego, tak jak go nam przekazało łacińskie tłumaczenie, fundatorowie mówią bowiem w r. 1363 o katedrze już wybudowanej i o jej wymurowaniu wspominają w czasie przeszłym. Wskazują na to słowa »et aedificavimus Sanctam Ecclesiam in civitate Leopoliensi Armenae confessionis«, jak brzmi tłumaczenie, które zdaje się wiernie oddawać słowa ormiańskiego oryginału<sup>2</sup>.

Zresztą, sięgając także do kronik, znajdziemy potwierdzenie daty i faktu wykończenia w r. 1363 katedry ormiańskiej we Lwowie. Mówi o tem ormiańska kronika Roszki<sup>3</sup>, wspominając katedrę jako dzieło już wykończone.

Trudno wyjaśnić, co w świetle przytoczonych wyżej dokumentów miałyby oznaczać dla budowy katedry data 1437 r., podana w kronice Zimorowicza. Prawdo-

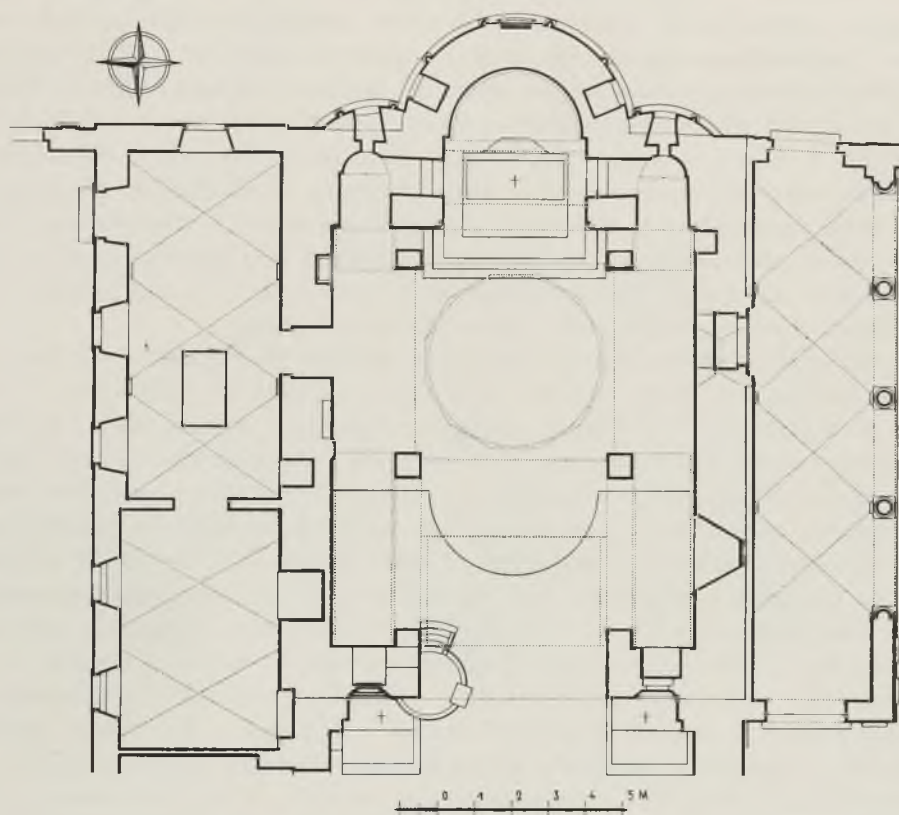
Patriarchae et Episcopo Armeno, nec non et Senioribus. Ad quam ab hoc tempore, nec filii Nostri nec filiae, nec Fratres nec nepotes insuper nec consanguinei quicquam potestatis habebunt, praeter ornamenta et opera Misericordiae exercenda, tam super Ecclesias, Sacerdotes, Seniores, sicut et super bona Ecclesiae, et qui ausus fuerit se intricare aut impudenter hoc sibi arrogare voluerit, hoc sit coram omni Iudicio mendacium et condemnatum a Deo, Ecclesia Sancta. Sanctaque Dei genitrice ac Sanctis Apostolis, testimonio Dei et Seniorum Scripta est scriptura: Anno Octuagesimo decimo secundo iuxta supputationem Armenici Calendarii 30 Augusti iuxta Calendarium Romanum Anno Millesimo Trecentesimo Quinquagesimo sexto. Nomina testium... Dokument ten ogłosił drukiem w tekście łacińskim Abraham W., Powstanie organizacji kościoła łacińskiego na Rusi, I, Lwów 1904, p. 378, według kopji Naruszewicza (Muzeum Czartoryskich w Krakowie, Teki Naruszewicza, VII, nr 148 f. 641). W tłumaczeniu polskim ogłosił go Barącz S., Rys dziejów ormiańskich, Tarnopol 1869, p. 105, w tłumaczeniu na niemieckie Obertyński Z., Eine Gründungsurkunde der poln. Armenier aus dem XIV Jhd., Lwów 1933.

<sup>1</sup> Jura Armenicalia Privilegia et Decreta in Archivo Residentiae Privilegiatae Nobilissimae Honoratorum Dominorum Iudicum Nationis Armenae Leopoliensi reperibilia tam primitive a Serenissimo Divae Memoriae Magni Ducis Russiae Thedori Demetrii Filio circa Annum 1062-dum etiam subsequenter a Serenissimis Regibus Poloniae Nationi Armenae Leopoliensi benigniter collata et ad usque in viridi et continua observantia existentia Anno Domini 1781-mo die 29 ma Mensis Maii revisa ut infra specificantur et quidem primo Compendium Privilegiorum... Rękopis w archiwum kapitulnym katedry ormiańskiej we Lwowie. <sup>2</sup> Cf. wyżej, p. 65 niniejszej pracy, nota 1. <sup>3</sup> Արիշան Հ. Կ. Մ. Կամենիցի. Տարեկիրպը Հայոց Ահա՛ստանի եւ Թուսկնիսյ Տաւաւազեայ յաւելլաւծօր: (Atiszana H. G. M., Gamenic, darekirkh hajoc Łehastani jew Rumenjo havast czia hawelowadzowkh, Vénetik 1896), p. 129. Również przytoczona przez Atiszana (p. 115) kronika tatarska podaje nawet wcześniejszą datę roku 1361, jako datę ukończenia katedry ormiańskiej we Lwowie. — Chodyneccki I., Historia stołecznego król. Galicyi i Lodomeryi miasta Lwowa, wyd. 2, Lwów 1865, p. 355, podaje datę 1390 roku, jako datę rozpoczęcia budowy katedry ormiańskiej, bez bliższego uzasadnienia i bez przytoczenia źródła.

podobnie odnosić się ona będzie raczej do budowy katedry św. Jura, o której Zimorowicz<sup>1</sup> równocześnie mówi, aniżeli do katedry ormiańskiej.

Ustaliwszy datę założenia i w przybliżeniu przynajmniej datę budowy katedry, przejść należy do odtworzenia jej pierwotnej architektury.

Wobec kilku pożarów, jakim uległa lwowska katedra ormiańska, przeróbek w różnych okresach czasu dokonywanych, przedłużenia naw kościoła i obudowania



3. Lwów, katedra ormiańska. Rzut poziomy najdawniejszej części w obecnym stanie.  
*Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polít. Lwowsk.*

go dodaniami później konstrukcjami, niezbędne jest przytem zdanie sobie sprawy z tego, jak wyglądała pierwotna katedra. Z dzisiejszych jej murów musimy wyczytać, co należy do najwcześniejszej epoki budowy w połowie XIV wieku, która nas przede wszystkim musi interesować.

Technika budowli i jej materiał mają w tym wypadku szczególne znaczenie. Jest to ta strona badań, do której niegdyś, w drugiej połowie XIX w., przywiązywano może zbyt dużą wagę w historii sztuki, tak jak znowu ostatnio wśród badaczy strony formalnej w dziele sztuki i jego duchowohistorycznego znaczenia dziś może zbyt mało do tego przywiązuje się wagi<sup>2</sup>. Sposobność do stwierdzenia materiału

<sup>1</sup> Zimorowicz J. B., *Pisma do dziejów Lwowa* odnoszące się, wyd. K. Heck, Lwów 1899.

<sup>2</sup> Passarge W., *Zum Stilproblem in der bildenden Kunst. Zeitschrift für Aesthätik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI (1932), p. 168.



i techniki dawała restauracja kościoła. Mimo długie lata, poczynawszy od roku 1908 trwającej ostatniej restauracji katedry, nie skorzystano ze sposobności i ułatwień, nadarzających się przy tem i nie dokonano dokładnych zdjęć katedry, ani też nie zbadano szczegółowo samej budowli. Dopiero w r. 1932 na moją prośbę przeprowadził badania i dokonał zdjęć inż. Marjan Osiński, prof. Politechniki Lwowskiej, któremu na wstępie już złożyłem za to gorące podziękowanie.

Wątku murów w czasie restauracji katedry dawniej specjalnie nie badano. Jednakże przy sposobności restauracji w wielu miejscach odbito tynk zzewnątrz i wewnątrz, napotykając najczęściej na mur z nieforemnego t. zw. dzikiego kamienia, zgrubsza tylko ociosanego, łączonego wapnem, obecnie scementowanym, gdzieindziej natrafiano na części muru wstawione z cegieł, gdzieindziej znów na ślady kamiennych okładzin z ciosu, ówdzie znów mur był okopcony, ślad widoczny pożaru kościoła. Wszystko to stwierdza, że mury katedry ormiańskiej ulegały w ciągu wieków licznym przeróbkom wskutek częstych pożarów i wielokrotnej łataninie. Przy sposobności zakładania warstwy izolacyjnej dla odwilgocenia murów w okresie restauracji, wiercono także mury, napotykając wewnątrz w ich wątku kamienie i wapno scementowane, stanowiące jednolitą twardą masę.

Szczególniej interesować nas muszą ślady ciosowych okładzin. Pierwotna struktura muru, wnosząc z tego, mogła być tego rodzaju, iż zewnątrz i wewnątrz grubych murów dawano okładziny ciosowe, rzucając w pośrodek tych okładzin kamień nieformowany, zalewany wapienną zaprawą, tworzący scementowaną twardą masę (*Gussmauer, Pisé*). Odpowiadałoby to dawnej ormiańskiej technice murowania. Jednakże pożary, przeróbki i restauracje po nich spowodowały przedewszystkiem ogołocenie murów z okładzin ciosowych. Konserwator dr Piotrowski stwierdza, że widział płyty ciosowe z wrytymi na zewnętrznej ich stronie charakterystycznymi krzyżykami wotywnymi, jakie pobożni rzeźbili w kamieniu, ułożone w najrozmaitszy a nieprawidłowy sposób w łatanych później częściach muru. Szczerby w murach zatem wypełniano widocznie także owymi odpadłymi od nich okładzinami ciosowymi. Fundamenty i podpiwniczenie katedry mają być z kamienia, jednakże do zamurowanych podziemi najstarszej części katedry dotrzeć nie zdołaliśmy.

Dzisiejszy stan murów nie odpowiada w każdym razie pierwotnemu ich stanowi, nie jest on także zgodny z wiadomością zawartą w kronice Zimorowicza, iż kościół budowany był z cegły (*opere latericio*). Ormiański opis katedry Szymona, syna Martirosa, z r. 1626<sup>1</sup>, wyraźnie wspomina, że katedra zbudowana jest z kamienia.

Filary wewnątrz kościoła są z samego kamienia ciosowego, starannie obrobione.

<sup>1</sup> W rękopisie nr 58 Bibl. Uniwers. we Lwowie pp. 338, 339. Opis ten dotyczy także różnych zabudowań i pomieszczeń instytucyj ormiańskich we Lwowie. Podaję go w tłumaczeniu z ormiańskiego: »jest w mieście wielki, wspaniały, zbudowany z kamienia, sklepiony łukowo kościół, we formie krzyża, otoczony murem; również jest tam kamienna galerja (*vernadun*) i miejsce dla duchowieństwa. Nadto szkoła wielka na lato i na zimę z kamienia i biblioteka; dalej w pobliżu kościoła domy fundacyjne z kamienia, oraz dom ubogich (*hokedun*) dla mężczyzn i dla kobiet. Także poza miastem naprzeciw klasztoru jest wielki i kosztowny szpital. W szkole było więcej jak 80 dzieci, które uczyły się rozmaitych nauk, muzyki, gramatyki, wymowy, tłumaczeń i arytmetyki. Jest także wielki pałac sądu duchownego, gdzie każdego czwartku zasiada 12 starszych razem z biskupem i proboszczem, i egzaminują i badają rachunki, odprawiają sądy, badają przychody i rozchody na podstawie zleceń patriarchy i królów polskich. Zewnątrz miasta są trzy klasztory z kamienia zbudowane, jeden pod wezwaniem M. Boskiej wysłuchującej próśb (*Hadżagar*), jeden św. Jakóba, również kamienny pałac biskupi blisko jeden drugiego.

Ściany tamburu, na którym wznosi się kopuła, złożone są również z kamiennych płyt, stosunkowo cienkich.

Osobno na uwagę zasługuje konstrukcja kopuły, opartej na kamiennym tamburze (fig. 2, 4, 5, 6, 7, 9). Kupuła składa się z glinianych wypalonych naczyń, kształtu garnków, wkładanych jeden w drugi, tworzących łukowato gięte rzędy,



4. Lwów, katedra ormiańska. Widok od strony południowej.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polít. Lwowsk.

oparte na brzegach tamburu, a schodzące się w pośrodku kopuły<sup>1</sup>. Kupuła w ten sposób skonstruowana jest niezwykle lekka i nie obciąża murów.

Pierwotny dach na kopule jest złożony również z kamiennych płyt, ułożonych w dwunastoboczny ostrosłup. Widocznie obawiano się rychłego zwietrzenia i zniszczenia dachu kamiennego wskutek wpływów atmosferycznych, gdyż nie usuwając płyt kamiennych, przykryto je blachą ołowianą. Nie było tak odrazu, lecz być może, że stało się to dopiero w r. 1509, w którym kopułę odnawiano<sup>2</sup>. Taki stan rzeczy

Od nich osobno znajduje się klasztor św. Krzyża zamieszkały i do niego należy silnie zbudowany dom ubogich, dom zarządcy, stajnie i dwa lub trzy ogrody; są tam pomieszczenia dla zakonników, mnichów i księży oraz innych osób, należących do kongregacji klasztornych. Są także i zakonnice dwie lub trzy, stare i wiekowe. Wielki ten klasztor ma zimną wodę.

<sup>1</sup> Według Choisy A., *L'art de bâtir chez les Byzantins*, I, Paris 1883, p. 71, początków tego sposobu konstruowania kopuły szukać należy w budownictwie egzarchatu rawennackiego i wpływach bizantyńskich, jakie się w niem przejawiają. <sup>2</sup> *Բժիշկեանց ճանապարհորդութիւն ի Լեհաստան եւ յայլ կողմանս բնակեալս ի հայկազանց սեւեւրոց ի նախնեաց Անի քաղաքին:*



stwierdza wizja katedry z r. 1646<sup>1</sup>. Dopiero w najnowszych czasach blachę ołowianą zastąpiono blachą cynkową i w miejsce kamiennej kuli pod krzyżem na dachu kopuły odlano kulę metalową. Kamienny jest też dawny dach najstarszej części katedry, składający się z kładzionych obok siebie i spajanych zaprawą płyt<sup>2</sup> o wymiarach 47 × 105 cm. Grubość płyt kamiennych wynosi 19 cm. Ponad dachem kamiennym w wysokości mniej więcej 30 cm wznosi się nowszy dach blaszany, który powoduje, że dla oka dawny kamienny dach jest zupełnie dziś zakryty (fig. 6, 9). Z przytoczonej już wizji katedry z r. 1646 zdaje się wynikać, że ów dach drugi ponad kamiennym składał się podówczas z dachówek. Zapewne zatem już wówczas, zachowując u spodu dach kamienny, przykryto go dachówkami, lamując go nadto po bokach blachą ołowianą<sup>3</sup>. Dopiero w nowszych czasach pokryto dach katedry i kopuły blachą cynkową.

Te szczegóły godne są specjalnego podkreślenia. Jeżeli dach katedry ormiańskiej był pierwotnie z płyt kamiennych, to tem bardziej i mury katedry musiały być zaopatrzone w okładziny kamienne, i ta rzecz zdaje się nie ulegać wątpliwości.

Zewnętrzne mury apsydy także nie wyglądały pierwotnie tak jak dziś. Tylko środkowa apsyda przedstawiała się w dzisiejszej swej zewnętrznej postaci, jednak bez obecnej ornamentalnej dekoracji (fig. 2), którą nazewnątrz dodała jej dopiero ostatnia restauracja, według rysunków prof. Jana Bołoz-Antoniewicza, opartych na

---

(P z s z g i a n c H. M., Dżanabarhortuthjun i Łehastan jew hajl gohmans pñagjałs i hajgazanc serełoc i nachniac Ani khahakhin, Vénetik 1830), p. 103. Według Pzszgianca kopuła została odnowiona w r. 1509 przez Aswadura Kopulena.

<sup>1</sup> Archiwum m. Lwowa. Consul. t. 51 z r. 1646, p. 277, »Visio ecclesiae armenicalis«... Na kopule ołowiana blacha odstąpiła przez którą zacieka na sklepienia skąd się psuia y mury y malowania na niem. Item poboczne sklepienia kościelne w framugach psuia się od zaciekania deszcza, także y cegła odpadać poczyna y tynki odstaią. Item okna kościelne od wiatru y deszczu potłuczone y popsowane. Item w kościele przedniem także przez sklepienie zacieka z którego y tynki y cegły wypadaią y rysy w sklepieniu pokazuią się. Item dachówka na kościele strupieszala y spustoszała y opadła także y po bokach blachy poodpadały y podsiębicie pogniło y drzewo z niego poodpadało. Item ściana poboczna zakrystiey pobleciała z tynku od deszcza y dach na niey zgniły wszytek. Item w krugskanku w rogu zakrystiey kosz na którym sklepienie zawisło na skrus przeciekł od deszcza y cegły w niem przegniły także y nade drzwiami tegosz w skrugskanku sklepienie wskroś przemokłe. Item na cmentarzu strona przy wrotach wielkich po obu stronach otłuczona od deszczu y cegła w niey na poły opadła z obydwóch stron gdzie z rynny zacieka. Item Nad tym w krugskanku dach zgniły y dachówki po ścianach pobocznych obleciały. Item w zakrystiey przecieka wszystko sklepienie y porysowałosie. Item w drugim krugskanku także sklepienia zgniłe. Pościanach na drugiey stronie kościoła dachówki poodpadały. Item Dachy zgniłe rynny okna u wielkiego ołtarza popsowane. Item ołów od murów poodstawał. Item w sklepie podle dzwonnicy ziemnym wody na kilka łokci wzwyż która grunt psuie. Item wierzch dzwonnicy zepsowane ołowiane blachy poodpadały miejscami wiązanie na niey gnie tamże wewnątrz pomosty, wiązania, rusztowania, okna ściany mury wniwecz popsowane. Item w murach od spodu dziury y miejsca pogniłe. Item po kamienicach kościelnych ściany porysowane popsowane y cegły z niech wypadaią. Item dach nad schodami przy dzwonnicy zgniły. Item dach nad mieszkaniem Je M wszytek zgniły y opadły. Item ściana za wielkim ołtarzem od spodu obleciała y kamienie około niey wkrąg powypadały. Także około kaplic. Item na dolney izbie wielkiej wiązanie y dachy porwane y zgniłe także y mury popsowane. Et haec est eorum de praemissis relatio... <sup>2</sup> Według analizy przeprowadzonej przez Instytut Mineralogiczny Politechniki Lwowskiej, kamień, z którego składa się dach katedry, jest wapieniem litotamnowym z okolic Lwowa (Czartowska Skała lub Lasek Cesarski). Zaprawa murarska spójni płyt kamiennych dachu złożona jest z okruchów kwarcu i wapienka, zlepionych zaprawą wapienną, która wskutek upływu długiego czasu przeszła w grubokrystaliczny kalcyt. <sup>3</sup> Loco cit. w słowach: »ołów od murów poodstawał« i »także y po bokach blachy poodpadały«, »dachówka na kościele strupieszala«.

wzorach dawnej ornamentyki ormiańskiej. Apsydy boczne wogóle nie były naze-  
wnątrz widoczne i zakrywała je płaska ściana (fig. 8), spośród której wychylała się  
jedna tylko apsyda środkowa, bardziej niż dziś uwydatniająca się nazewnątrz, wobec  
cofnięcia murów po obu jej stronach. W murze zewnętrznym nie było zatem wi-  
docznych apsyd bocznych. Tylko nawewnątrz widoczne były ich konchy, schowane  
w murze kształtowanym nazewnątrz w linii prostej. Ten dawniejszy stan rzeczy



5. Lwów, katedra ormiańska. Widok od strony północnej.

*Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polít. Lwowski.*

zmieniony został przez wzmocnienie murów apsyd od strony zewnętrznej, pogru-  
bienie ich i nadanie apsydom bocznym kształtu wycinka koła, którego przedtem  
nie miały. Okazało się to zapewne koniecznym, gdy wewnątrz pomiędzy apsydami  
przebito przejścia, które osłabiły mury apsyd. Na przekroju muru jednej z apsyd  
bocznych i framugi okiennej w nim widzimy wyraźnie, jakim zmianom ulegały  
mury w tem miejscu.

Równocześnie z tem przeistoczeniem bocznych apsyd odzewnątrz dokonano  
innej jeszcze zmiany. Stało się to w r. 1723<sup>1</sup>. W pierwotnym kościele nie istniała  
bowiem przebijająca sklepienie środkowej apsydy, istniejąca obecnie konstrukcja,  
tworząca równoległe do ramion bocznych transeptu wąskie beczkowe sklepienie,  
zakończone oknami, umieszczonemi w dachu (fig. 4, 5, 9). Celem jej jest dopuścić  
odpowiednią ilość światła padającego zgóry na ołtarz główny. Przeistoczenie i wzmo-

<sup>1</sup> Barącz S., Rys dziejów ormiańskich, Tarnopol 1869, p. 135 i Pższgianc, l. sc.



cnienie murów zewnętrznych apsyd bocznych pozostawało w logicznym związku ze stworzeniem konstrukcji, dopuszczającej światło odgóry, oraz przebicciem przejść w murach wewnętrznych, dzielących apsydy.

Tambur kopuły nie posiadał szerokich dzisiejszych czterech okien (fig. 2, 4, 5, 6, 7), natomiast prawdopodobnie we wszystkich ścianach dwunastobocznego tamburu były wąskie okienka. Prócz tego dość skąpego górnego światła, padającego



6. Lwów, katedra ormiańska. Przekrój poprzeczny przed kopułą.

*Zdjęcie Inst. Archiit. Polsk. Polít. Lwowusk.*

spod kopuły, istniało w górnej części konchy środkowej apsydy zamurowane dziś, okrągłe, widoczne jednak odzewnątrz okno, oraz dwa boczne okna wąskie, również zamurowane, dopuszczające światło do ołtarza głównego. W obu zewnętrznych ścianach bocznych naw kościoła znajdowały się po dwa okna z każdej strony, jedno wyżej, nad portalem, drugie niżej. W dawnym stanie z okien tych zachowały się do dziś odzewnątrz dwa górne okna, z dolnych zaś tylko jedno, od strony południowej, zdobne we wnęce dawnymi malowidłami.

W fasadzie kościoła od strony zachodniej, dziś przedłużonej, znajdowały się również dwa okna, obecnie zamurowane. Ślad ich znajduje się nazewnątrz murów, ukryty obecnie poza ołtarzami.

Wejścia do katedry istniały spóczátku prawdopodobnie dwa. Główne wejście znajdowało się nie od strony fasady, nieodgrywającej w kościołach ormiańskich zresztą większej roli. Było ono po stronie południowej, a zarys pierwotnego portalu,

o wiele wyższego od dzisiejszego, widoczny jest pod daszkiem zewnętrznego kruzganka arkadowego (fig. 4). Drugie wejście, mniejszą odgrywające rolę, znajdowało się prawdopodobnie w zachodniej fasadzie, dziś wyburzonej i otwartej wskutek połączenia najdawniejszej części kościoła z późniejszym jego przedłużeniem, pow-



7. Lwów, katedra ormiańska. Przekrój poprzeczny przez kopułę.

*Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.*

stałem w XVII wieku. Trzecie wejście, od strony północnej (fig. 5), zostało przebite w roku 1671<sup>1</sup>.

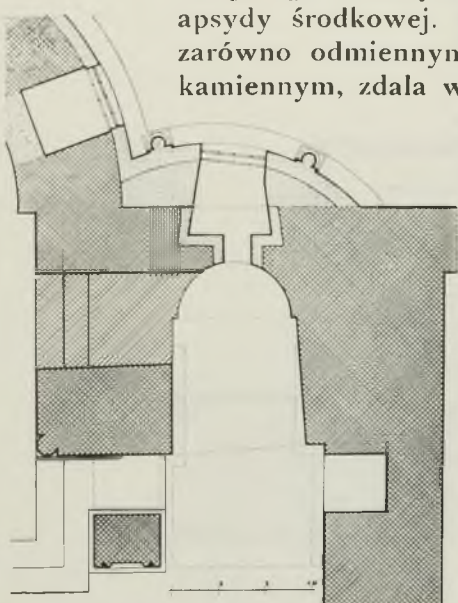
Tak w najogólniejszym zarysie przedstawiała się najstarsza katedra ormiańska we Lwowie, zbudowana w drugiej połowie XIV w. Kościół orjentowany był ku wschodowi. Tak bowiem nakazywała reguła św. Tadeusza, w myśl której, modląc się, należało zwracać się twarzą ku wschodowi, stojąc z rozłożonymi rękami<sup>2</sup>.

Jeśli odtworzymy sobie pierwotną postać katedry, pozbawioną późniejszych dodatków i obudowań, to ujrzymy kościół o bardziej niż dziś zharmonizowanych

<sup>1</sup> Świadczy o tem nazewnątrz umieszczony portal, niewłączony organicznie w budowę, na którym umieszczono tę datę. Przybudowane z tej strony wzdłuż bocznej ściany kościoła zakrystja i kaplica pochodzą częściowo z tego samego czasu, część zachodnia zaś dopiero z XVIII w. Nadbudowa pochodzi już z XIX wieku. <sup>2</sup> Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, Wien 1918, p. 223 — Dashian J., *Catalog der armenischen Handschriften in der Mechitharisten-Bibliothek zu Wien*, Wien 1895, p. 406 i powołany tam rkps 123.



proporcjach (fig. 11). Przy niższym dawniej dachu kamiennym, nakrywającym nawy, tambur kopuły wysterczał wyżej. Organiczna równowaga w kształtowaniu mas i rytmiczna jednolitość w ustosunkowaniu, w jakim wznosząca się na tamburze kopuła pozostaje do prostokątnej budowy katedry, czyniły większe niż dziś może wrażenie na przechodniu, który patrzył na nią z niższego przedtem terenu ulicy Ormiańskiej, przez co całość budynku wydawała się smuklejszą. Tak samo musiało zachwycać oko i wnętrze katedry w swym zaznaczającym się jakby pędzie linii ku górze w strzelistych a cienkich kolumnach i sklepionych wnętrzach konchowych apsyd. Szczególniej działać musiały także linie ustawionych jeden za drugim, coraz dalej wgłąb idących ostrołuków, poza wyniosłym łukiem tęczowym apsydy środkowej. Zdala w pejzażu miasta odbijać musiała katedra zarówno odmiennym stylem, jak i niezwykłym pod naszym niebem, kamiennym, zdala widnym dachem.



8. Lwów, katedra ormiańska. Rzut poziomy murów bocznej apsydy.  
*Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwow.*

Od zrekonstruowania wyglądu pierwotnej katedry należało rozpocząć studjum. Lecz do tej najstarszej budowy przybywają jeszcze w ciągu następnych wieków późniejsze dodatki.

Najwcześniej, może już z końcem XV lub z początkiem XVI w., dobudowane zostały przedśionki czy krużganki, z których jeden, otwarty arkadowy krużganek na niskich kolumnach, zachował się od strony południowej zewnętrznej ściany katedry. W kierunku zachodnim sięga on poza ścianę dawnej katedry. Jednak w tym kierunku nie sięgają już arkady krużganku, lecz jako ich przedłużenie jednolity mur masywny. Krużganek arkadowy dawniej załamywał się tu pod kątem prostym, stanowiąc od frontu katedry, t. j. od zachodu, rodzaj narteksu, by od strony północnej, znów wzdłuż ściany drugiej bocznej nawy katedry, przejść ponownie w krużganek arkadowy, analogiczny do tego, który zachował

się po dziś od południa. Że tak było niegdyś i że krużganki arkadowe znajdowały się z dwóch stron katedry i istniały jeszcze w r. 1646, stwierdza odbyta w tym roku »visio ecclesiae armenicalis«, w której mowa o drugim sklepionym »krużganku«. Według powyższej »wizji« część północnego krużganku przerobiona już była wówczas na zakrystję<sup>1</sup>. Przeistoczenie dalszej części krużganku z tej strony na zakrystję nastąpiło w roku 1670<sup>2</sup>.

Analogiczne obudowanie kościoła z trzech stron krużgankami, z arkadami otwartymi, wspartymi na niskich kolumnach od strony dłuższych ścian kościoła, z jednolitą zaś ścianą i portalem w niej od strony frontu, znajdujemy w Armenji

<sup>1</sup> Arch. m. Lwowa, Consul. t. 51, z r. 1646, p. 277. <sup>2</sup> Ossolineum rkps 1723. Anno 1670... naprzód krużganek przy starej zakrysty przy kościele samym od strony północny ante wystawiony restaurować... a to tym kształtem zostawiwszy z starożytności drzwi kościelne framugi zamurować y okna z gratami y okiennicami żelaznymi potężnymi w tychże framugach wystawić. Wrota jednak od wschodu słońca od cmentarza któremi wchodzono do tegosz krużganku mają być zamurowane...

w kościele w Odzun (fig. 13, 14), pochodzącym jeszcze z VIII wieku<sup>1</sup>. Kto wie także, czy w ormiańskim opisie lwowskiej katedry Szymona syna Martirosa z r. 1626 wzmianka o »szkole na lato i na zimę z kamienia zbudowanej«<sup>2</sup> nie odnosi się do krużganków w części o otwartych arkadach i w części zabudowanych. Ks. Kaje-



9. Lwów, katedra ormiańska. Przekrój podłużny.

*Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowisk.*

tanowicz w swym przewodniku po katedrze<sup>3</sup> przypuszcza także istnienie krużganków z trzech stron katedry.

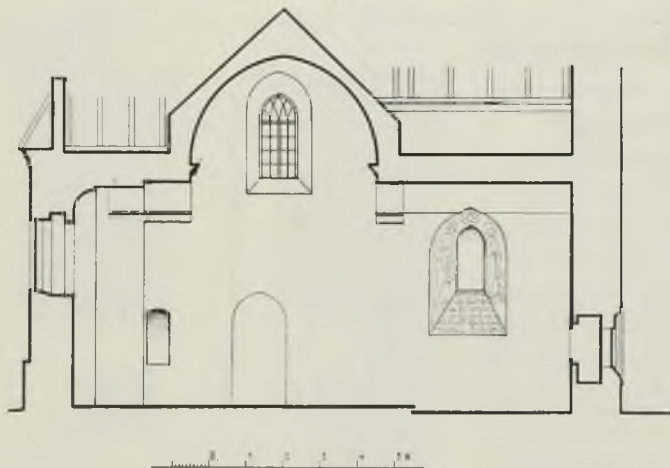
Z cech charakterystycznych dawnej architektury Armenji i armeńskiego sposobu budowania wysnuć można drugą jeszcze ewentualność. Skoro kościół ze zwiększeniem się liczby wiernych nie wystarczał na ich pomieszczenie, dobudowywano od strony fasady niższy zazwyczaj od samego kościoła t. zw. *dżamadun*, rodzaj większego przedsionka parterowego, różny zresztą od bizantyńskiego narteksu. Nie jest wykluczone, że przednią część krużganku, ową od frontu kościoła znajdującą się, przeistoczono szcasiem na tego rodzaju większy rozmiarami *dżamadun*, pozostawiając od północy i południa nienaruszone, otwarte krużganki arkadowe.

<sup>1</sup> Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 400; cf. Schwienger J., *Neue Wege zur Erforschung von Ursprungsfragen altarmenischer Kirchenbauten*. *Czasop. »Handes Amsorya«*, 1927, p. 953. <sup>2</sup> *Bibl. Uniwers. we Lwowie*, rkps 58. <sup>3</sup> Kajetanowicz D., *Katedra ormiańska i jej otoczenie (przewodnik)*, Lwów 1930.



Frontowy krużganek (od zachodu), względnie późniejszy niski dżamadun, który go może zastąpił, oddzielony był od samej katedry ścianą jej fasady, w której znajdowały się prawdopodobnie dwa okna i portal. Zapewne około roku 1630 ta część dobudowy przed katedrą przeistoczona została na »kościół przedni«. Przeistoczenie to pozostawało w związku ze zmianami w obrzędach kościelnych, jakie spowodowało przystąpienie Ormian lwowskich do unji z Kościołem rzymskim. Kronika Józefowicza<sup>1</sup> mówi o zmianach in »modum Romani Ritus«. Zaś pod datą 1723 słyszymy, że »sklepienie całe podniesione jest i ściana nad framugą wyjęta dla przestrzenniejszego widoku i miejsca«<sup>2</sup>. W ten sposób dawna część krużganek czy późniejszego dżamadunu włączona została w samą katedrę jako jej istotna część składowa, dzisiejsza środkowa część kościoła.

Pożary z lat 1381 i 1527, których ślady znaleziono w czasie ostatniej restauracji w murach katedry lwowskiej, przyczyniły się do późniejszych przekształceń dawnej budowli<sup>3</sup>. Największe zmiany przyniósł zapewne wiek XVII. Te późniejsze przeisto-



10. Lwów, katedra ormiańska. Przekrój podłużny przez południową nawę boczną.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polít. Lwowski.

czenia i dobudowy mniej nas zajmują na tem miejscu i omówione są w ogłoszonych pracach innych badaczy<sup>4</sup>.

Dla charakterystyki średniowiecznej całości katedry dodać należy, że wewnątrz kościoła znajdował się tylko jeden ołtarz, że ściany pokryte były malowidłami<sup>5</sup>, których resztki tylko zachowały się w całości we wnęce jednego z okien, a znikome ślady na innych miejscach ścian katedry.

W dziejach powstania katedry trzy czynniki wchodzi w grę, — trzy indywidualności wpływały na powstanie jej planów, — fundator, biskup i architekt. Ustaliwszy

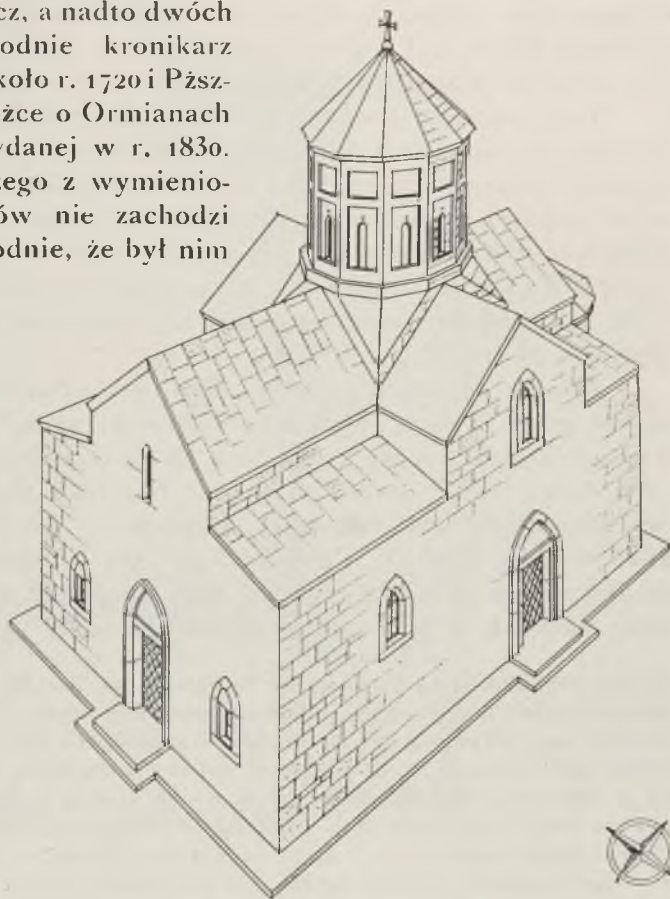
w przybliżeniu przynajmniej datę założenia katedry i jej budowy, oraz odtworzywszy jej pierwotny wygląd, zajęć się nam przyjdzie naprzód osobami fundatorów, następnie rolą biskupa, później architektem.

<sup>1</sup> Bibl. Ossolińskich, rkps 3194. Akt przytoczony wyżej, znajdujący się w Arch. m. Lwowa, Cons. t. 51, p. 277, stwierdza, że w r. 1646 »kościół przedni« już istniał. <sup>2</sup> Barącz S., Żywoty sławnych Ormian, Lwów 1856, p. 444. <sup>3</sup> Przekształceń tych dokonano przed r. 1646, oraz w roku 1670 przez dobudowanie zakrystji od północnej strony katedry. O dalszych przekształceniach i dobudowach mówi Barącz S., o. c. pp. 444, 447, 455, podając wiadomości wyjęte z kroniki benedyktynek ormiańskich, a mianowicie pod datą 1723 r.: »W tymże roku kosztem p. Krzysztofa Augustynowicza, dyrektora 1-go narodu Orm. odbudowany jest kościół nasz a to w ten sposób, że i sklepienie całe podniesione jest i ściana nad framugą wyjęta dla przestrzenniejszego widoku i miejsca, chór także dla nas na nowo wystawiony... Także framugi dwie przesklepione z ulicy nakładem klasztornym dla utwierdzenia ścian, tudzież i ankrzy żelazne dwie dane w tychże ścianach«. — Pod datą 1731 r. ibid: »Tegoż roku i nowy skarbiec wymurowany z dolnym sklepiem kosztem różnych dobrodziejów«, i pod datą 1733 r.: »W tym roku dnia 10-go czerwca skończono murowany ganek z gruntu wystawiony t. j. przejście z refektarskich drzwi do kościoła

Osoby fundatorów wymienił nam wspomniany już wyżej dokument z r. 1363. Lecz trudności nastęrcza ściśle odtworzenie jego brzmienia. Ormiański jego oryginal miał w ręku prawdopodobnie ks. S. Barącz, a nadto dwóch historyków ormiańskich, niezawodnie kronikarz Roszka<sup>1a</sup>, spisujący dzieje Ormian około r. 1720 i Pzszgianc<sup>2a</sup>, który go cytuje w swej książce o Ormianach w Polsce, pochodzących z Ani, wydanej w r. 1830.

O ile co do nazwiska pierwszego z wymienionych przez nich dwóch fundatorów nie zachodzi żadna różnica i wszyscy podają zgodnie, że był nim Jakób syn Szachinszacha, obywatel Kaffy, o tyle co do miejsca pochodzenia drugiego z nich, Panosa, syna Abrahama, zachodzą poważne różnice. Pzszgianc podaje jego imię w brzmieniu Stefan Panossian<sup>3a</sup> Aprahamianc rodem z miasta Wayssuri. Kronika Roszki mówi o Panosie, synu Abrahama, rodem z Hałacz, Barącz zaś odczytał nazwę tej miejscowości jako Hachat. Łacińskie tłumaczenie dokumentu w Metryce Kor. nazywa go »incola Nahelensis«. Lecz nadmiar mamy jeszcze inaczej brzmiącą nazwę tej samej miejscowości w innej znów zapisce kronikarskiej.

W rękopisie pod tytułem »Splendor Archikatedralnego kościoła Lwowskiego Ormian tak w srebrze, apparatach, lichtarzach i innych wszystkich ornamentach w skarbcu zostających, natenczas będącego zakrystyana X. Krzysztofa Faruchowicza 1756 1-a Junii«<sup>4a</sup> znajdowała się następująca zapiska: »W r. 1183 stanął kościół



11. Lwów, katedra ormiańska. Odtworzenie pierwotnego widoku.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polít. Lwowsk.

na chór ze schodami i tem podobne z gruntu kosztem szlachetnego P. Krzysztofa Augustynowicza...» — Pod datą 1748 r.: »a zatem i nasz klasztor we wszystkim w garść popiołu zamieniony. Kościół nasz takimże sposobem jak na wapno popalony, dzwonica obdarta...«, i pod datą 1749 r.: »Dokończenie murów klasztornych zaczęło się w miesiącu kwietniu... Co zaś rocznego wydatku wyszło tak na mularzów, pomocników, tudzież materyał i budowniczego P. Marcina Urbanika, o tem wszystkim rejestr wydatków...« Pod datą 1750 r.: »W tym roku kościół nasz wszystek wewnątrz wybielony gipsem i wapnem cedzonem, tudzież i posadzka poprawiona przez porównanie onej«. — Pod datą 1778 r.: »ogień... klasztor nasz paniński z gruntu w popiół obrócił... dzwonica zgorzała i dzwony stopniały...«<sup>4</sup> Katedry ormiańskiej dotyczą następujące ogłoszone drukiem prace: Łobeski F., O katedrze ormiańskiej. Dodatek do Gazety Lwowskiej, 1853 r., p. 12; Barącz S., Rys dziejów ormiańskich, Tarnopol 1869; Antoniewicz J. B., O architekturze kościelnej i świeckiej oraz ornamentyce ormiańskiej w Polsce. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, 1900, p. XII, komunikat z 3 kwietnia 1895; Jaworski F., W załku ormiańskim. Czasop. Sztuka, t. I, Lwów 1911; Kajetanowicz D., Odnowienie i rekonstrukcja



ormiański w mieście Lwowie najprzód drewniany, który trwał przez lat 180. Potym dwóch cudzoziemców, to jest pierwszy Jakób syn Szachinów z Kaffy, drugi Panos z Hajsarycy, ci dwa wymurowali tamże kościół Anno Dni 1363. Dorchi imieniem architekt Włoch był, który dawniej cerkiew OO. Bazylianów S. Jerzego murował, jak jest in Archivo u nichże i nasz terazniejszy kościół murowany za jego architekturą.

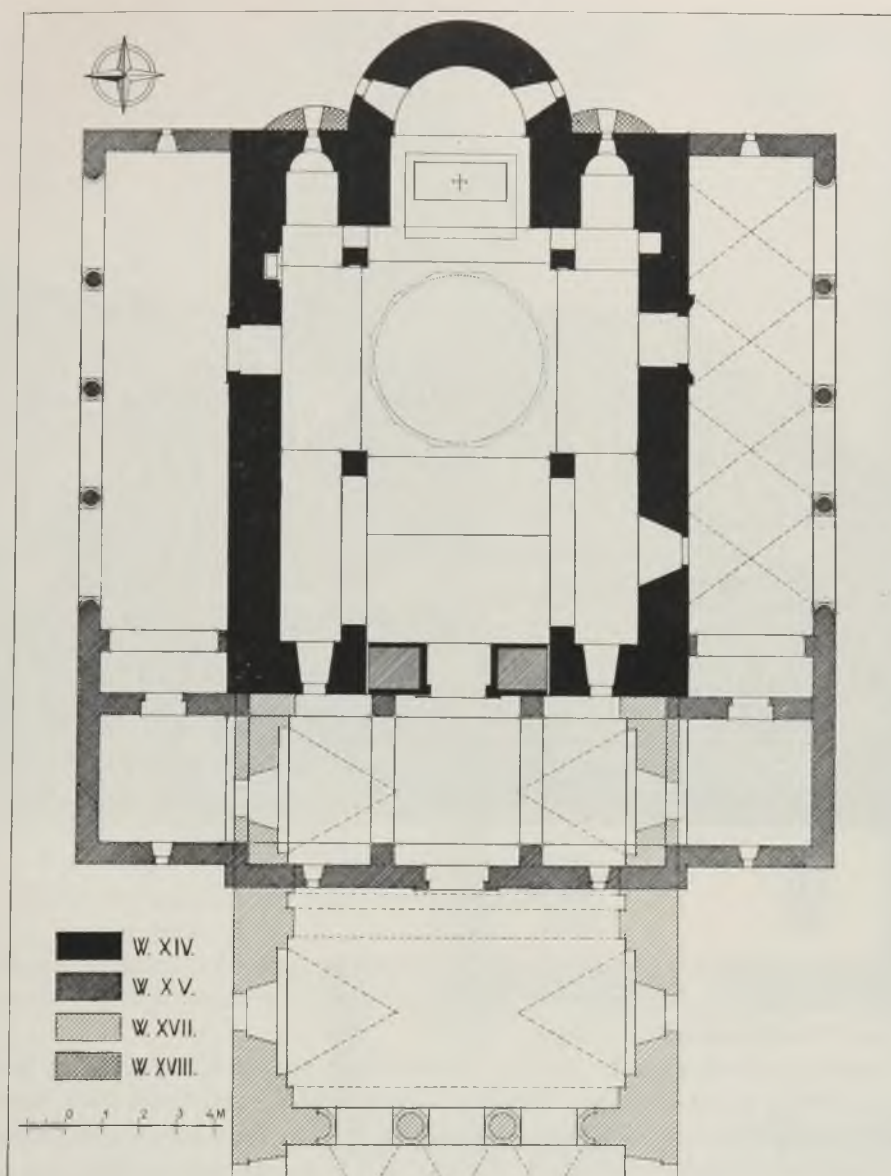
Taka tradycja powstania katedry zachowała się do połowy XVIII w. Potwierdza ona to, co mówił akt z roku 1363, i częściowo także to, co Zimorowicz podał w swej kronice. Zapiska ks. Faruchowicza dodaje jednak wzmiankę o wcześniejszym kościele ormiańskim, drewnianym, podając przytem znane nam już nazwiska fundatorów murowanej katedry w nieco odmiennem brzmieniu, oraz nadto wzmiankę o pochodzeniu jej architekta. Niewątpliwie wiadomości zawarte w rękopisie z roku 1756, szczegółowe zresztą i dokładne, zaczerpnięte były z innych, dawniejszych archiwalnych źródeł.

Zapiskę tę zawdzięczamy również ks. Sadokowi Barączowi, który ją przedrukował, gdyż i ten rękopis także później zaginął. Korzystali z niego jednak dwaj inni autorowie, którzy prócz Baracza na zapiskę tę powołują się. A. Petruszewicz<sup>1b</sup> i W. Jurgiewicz<sup>2b</sup> poprawiają imię Szachina na Tachina, a nazwę Hajsaryca odczytują jako Hajsaraca względnie Gajsaraca. Nie dysponując dziś oryginałem, który mieli w ręku Roszka, Pzszgianc, Barącz i Petruszewicz (Jurgiewicz powołuje się na Petruszewicza), nie możemy dziś na podstawie autopsji stwierdzić, jakie odczytanie nazwisk w tym rękopisie jest słuszne<sup>3b</sup>.

katedry ormiańskiej we Lwowie, Lwów 1908; Piotrowski J., Lemberg und Umgebung. Handbuch für Kunstliebhaber und Reisende, Lemberg (bez daty wyd.); Żyła W., Katedra ormiańska we Lwowie, Kraków 1919; Piotrowski J., Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć, Lwów 1925; Janusz B., O restauracji katedry ormiańskiej. Wiadomości Konserwatorskie, r. I, (1925), nr 7; Голубець М., Відкриття середньовічних фресків у вірменському соборі у Львові. Стара Україна, часопис історії і культури, Львів 1925, VII—X; Kajetanowicz D., Katedra ormiańska i jej otoczenie (przewodnik), Lwów 1930. <sup>5</sup> Arch. m. Lwowa, Consul. t. 51, p. 277. W »Visio ecclesiae armenicalis« z r. 1646 wzmianka, że »Na kopule ołowiana blacha odstała przez którą zacieka na sklepienia, skąd się psują mury y malowania na niem«.

<sup>1a</sup> Ałiszan H. G. M., Gamenic, darekirkh hajoc Łehastani jew Rumenjo havast czia hawołodzowkh, Vénetik 1896. <sup>2a</sup> Pzszgianc H. M., Dzanabarhortuthjun i Łehastan jew hajł gohmans pñagjals i hajgazanc serełoc i nachniac Ani khahakhin, Vénetik 1830. <sup>3a</sup> Panossian znaczy syn Panosa. Panos jest identyczny z imieniem Stefana (Stepanos). <sup>4a</sup> Barącz S., O rękopisach kapituły ormiańskiej lwowskiej. Dziennik Literacki, r. II, Lwów 1853, p. 307.

<sup>1b</sup> Петрушевичъ А., Краткая роспись русскимъ церквамъ и монастырямъ въ городѣ Львовѣ, Историческій сборникъ издаваемый Обществомъ галицко-русской Матицы, Вып. II, Львовъ 1854, p. 125. <sup>2b</sup> Юргевичъ А., Уставъ для генуэзскихъ колоній въ Черномъ Морѣ изданный въ 1449 г. Записки одесскаго Общества исторій и древностей, V (1863), p. 828. <sup>3b</sup> Wśród tych, którzy na zapiskę tę dotąd zwrócili uwagę, wzbudziła wątpliwość tylko data wzniesienia drewnianego kościoła ormiańskiego we Lwowie w r. 1183, data z czasów przed założeniem Lwowa. Toteż Petruszewicz pragnie sprostować ją na r. 1283, jako bardziej wiarygodną jego zdaniem. Nie jest jednak, jak sądzę, wykluczone, iż już w r. 1183, jakkolwiek zamku ks. Lwa wówczas jeszcze nie było, mógł istnieć na terenie późniejszego Lwowa niewielki jakiś gród, w którym osiedli byli także i Ormianie, i ci zbudować mogli w tym grodzie drewniany kościół. W każdym razie fakt istnienia drewnianego nawet kościółka ormiańskiego, sięgającego czasów założenia zamku ks. Lwa, lub nawet wyprzedzającego tę datę, świadczyłby o bardzo dawnych związkach Ormian ze Lwowem i ówczesną Rusią Czerwoną. Mógłby o tem świadczyć także fakt znalezienia w studni, jaka znajdowała się dawniej w dziedzińcu pałacyku arcybiskupstwa, w pobliżu kolumny ze św. Krzysztofem, kamienia z datą 1264 roku. Cf. Pzszgianc, o. c. oraz Eprigian S., Badgerazart Pñaszkharig Parazan, II, Vénetik 1908, gdzie reprodukowano powyższy kamień, dziś zaginiony.



12. Lwów, katedra ormiańska. Rzut poziomy historyczny.

*Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polít. Lwowski.*

Co do osób fundatorów to stwierdzamy niewątpliwie pochodzenie jednego z nich, wymienionego na pierwszym miejscu Jakóba, syna Szachinszacha (to imię jest prawdopodobniejsze niż Szachina lub Tachina), rodem z Kaffy. Co do drugiego z fundatorów to ponieważ oryginału dokumentu nie posiadamy, przeto niepodobna stwierdzić podanego w tym dokumencie miejsca pochodzenia tego fundatora. Może w oryginale odnośne słowo było zatarte i każdy z odczytujących kierował się innymi domysłami przy jego odczytywaniu, skoro tak duże różnice brzmień były możliwe w odczytaniu tej nazwy.





13. Odzun, kościół ormiański.

*Według Strzygowskiego, Die Baukunst der Armenier und Europa.*

W tych warunkach w każdym razie nie będę mnożyć hipotez co do miejsca pochodzenia drugiego z fundatorów. Pozostać należy przy osobie pierwszego z nich Jakóba, syna Szachinszacha, rodem z Kaffy.

Gdy mowa o fundatorach, należy zastanowić się bliżej nad rolą wogóle fundatorów kościołów ormiańskich. Według kanonu 182 praw kościoła ormiańskiego plan kościoła może pochodzić tylko od biskupa, lub za jego upoważnieniem wskazać go mógł chorepiskopos lub peredut. Jeśliby ktoś ważył się na to bez zezwolenia biskupa lub chorepiskoposa, to takiego niezatwierdzonego planu wykonać nie wolno było. Jeśliby zaś już według tego planu budowę rozpoczęto, musiał on być poddany na nowo zatwierdzeniu biskupiemu dla zachowania porządku w organizacji kościelnej.

Przepis ten był bardzo dawny. Pochodził on z czasów przed piątym soborem w Dwin z r. 719<sup>1</sup>, i niema powodów wątpić, że był ściśle przestrzegany. Kanony ormiańskich praw kościelnych były podstawą kościelnej organizacji. Przepis kanonu 182 zapewniał trwałość tradycji budownictwa kościelnego i zastosowania go do potrzeb kultu religijnego. W tych warunkach trudno przypuścić, by plan budowy katedry we Lwowie mógł zaistnieć bez aprobaty władz kościelnych i bez stosowania do niego

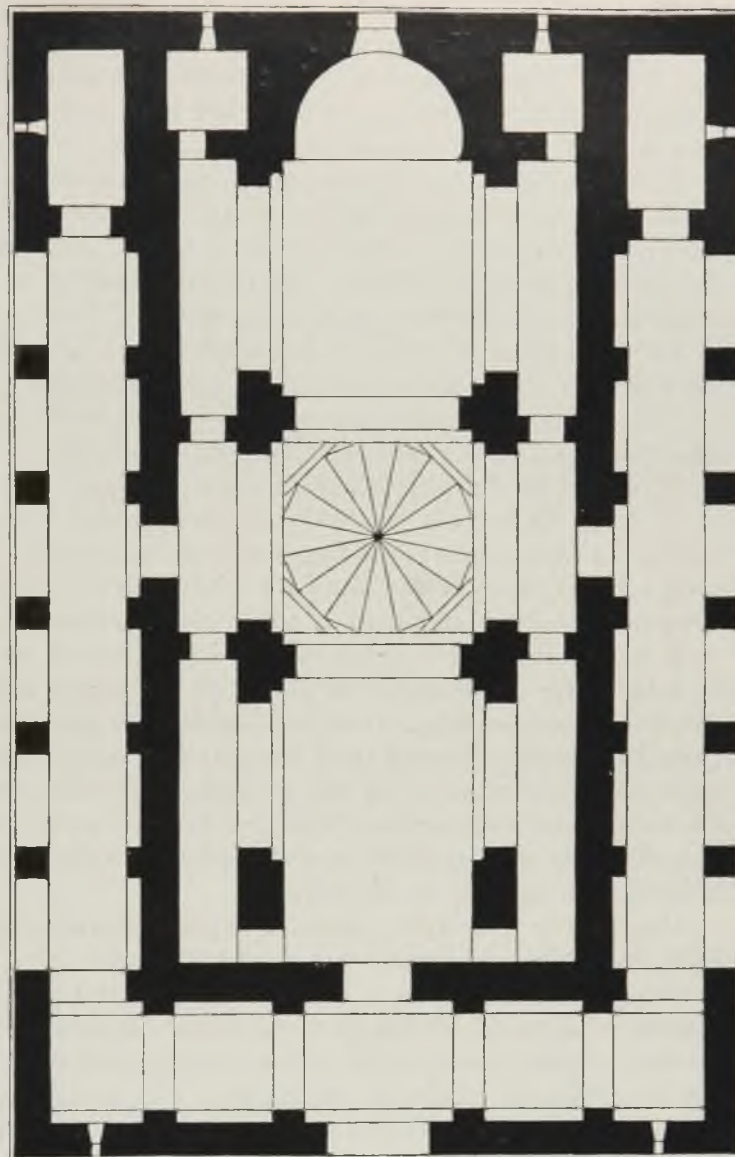
<sup>1</sup> Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 584.

wzorów architektury ormiańskiej. Dwa zatem czynniki mogły tu być decydujące, biskup i fundatorowie.

Dwaj fundatorowie mурowanej katedry nazwani są w zapisce ks. Faruchowicza cudzoziemcami, t. j. nienależącymi do lwowskiej gminy ormiańskiej. Jeden z nich pochodził z Kaffy, drugi z innej, bliżej nieznaney nam miejscowości, jednakże niewątpliwie związany był ściśle z pierwszym z fundatorów, skoro wspólnie z nim przystępował do dzieła fundowania katedry. Być może zatem, że i on pochodził z którejś z ormiańskich kolonij na Krymie. Kaffa, której obywatelem był Jakób, syn Szachinszacha, to święte miasto handlowe, kolonia genueńska nad morzem Czarnem, zamieszкана przez wielu Ormian, którą ze Lwowem łączyło tyle związków przez długi okres czasu. Ściśle związki łączyły też Ormian lwowskich i Ormian krymskich, i oneto mogły do fundacji we Lwowie spowodować Jakóba, syna Szachinszacha z Kaffy i Panosa Aprahamianca.

Kto wie, czy nie były to nawet związki rodzinne. We Lwowie w latach 1383—1385

spotykamy Asłana i Abrahama Panosowiczów, a więc może synów owego Panosa, który był jednym z fundatorów lwowskiej katedry. Asłan Panosowicz wspólnie z Amyrbejem nabyli w r. 1385 połowę realności za kościołem ormiańskim<sup>1</sup>, Abraham Panosowicz sprzedał był zaś swój grunt w r. 1383 niejakiemu Janowi Arczybejowi<sup>2</sup>.



10 M.

14. Odzun, kościół ormiański. Rzut poziomy.  
Według Strzygowskiego, *Die Baukunst der Armenier und Europa*.

<sup>1</sup> Czołowski A., Najstarsza księga miejska 1382—1389. Pomniki dziejowe Lwowa z archiwum miasta, I, Lwów 1892, nr 297. <sup>2</sup> Ibidem, nr 104.



Czy może nie należałoby wobec tego łączyć fundacji z przeniesieniem się samych fundatorów z Krymu do Lwowa, w którym 20 lat po dacie fundacji spotykamy może synów jednego z nich? Jest to tem bardziej prawdopodobne, iż dokument, dotyczący fundacji katedry, wydany był i spisany we Lwowie, a w treści jego jest mowa o spadkobiercach fundatorów.

Fundacje kościelne, dokonywane przez mieszkańców jednego miasta w innym mieście dla wspomnienia w ten sposób w niem współwyznawców, były rzeczą zwykłą. Spotykamy się naodwrot z zapisami Ormian lwowskich dla ormiańskich kościołów w Kaffie<sup>1</sup>. Niejaki Tajczadin<sup>2</sup>, zwany także Tajczynem, testamentem, sporządzonym we Lwowie w r. 1376, zapisał 3 kopy groszy na rzecz dwóch kościołów katolickich w Kaffie. Analogicznie znacznie później gospodar wołoskiłożył w XVI wieku na budowę cerkwi we Lwowie, zwanej stąd wołoską. Szczodroliwość fundatorska współwyznawców skierowywała się tam (może pod wpływem duchowieństwa), gdzie potrzeba była najpilniejsza.

Wreszcie istniał może jeszcze najważniejszy wzgląd, który krymskich Ormian skłonić mógł dołożenia na budowę katedry lwowskiej. Lwów w r. 1367 stał się oficjalnie uznaną siedzibą biskupstwa ormiańskiego<sup>3</sup>. Starania o utworzenie i uznanie tego biskupstwa trwać musiały niewątpliwie czas dłuższy, a budowa katedry murowanej, rozpoczęta przed r. 1363, mogła pozostawać z tem w związku.

Z rozważania tych czynników, wśród których katedra ormiańska we Lwowie powstała, zdaje się wynikać, że plany jej nie mogły zaistnieć poza obrębem wzorów architektury ormiańskiej, ustalonej podówczas zupełnie w swych typach, oddawna skrytalizowanych. Strzegł tego biskup, oparty na uprawnieniach, jakie dawały mu przepisy kanonu 182. O ile zaś w sprawie planów katedry głos mieć musieli fundatorowie jako inicjatorowie budowy, łączący na nią fundusze, to przypuścić należy, że wzorów dla niej szukali zapewne także w kościołach miast, z których pochodzili, z ormiańskich kolonij na Krymie.

Poprzednio już była mowa o zapisie kronikarskiej Zimorowicza, dotyczącej między innymi osoby architekta katedry ormiańskiej. Miał nim być niejaki Dore.

Poszukując bliższych o nim danych, znalazł W. Łoziński w aktach miejskich wzmianki o jakimś Doringu »muratorze« w latach 1383 i 1384<sup>4</sup>. Identyfikując go z Dorem, wspomnianym przez Zimorowicza, przypuszczał Łoziński<sup>5</sup>, że Dore był to Niemiec ze Śląska, przybyły do Lwowa i tu osiadł jako budowniczy.

Tymczasem źródła ormiańskie mówią co innego, a mianowicie, że »Dorchi imieniem architekt Włoch« był budowniczym katedry ormiańskiej, a tak samo i dawnej katedry świętojurskiej. Między wiadomością tą, przekazaną ze źródeł ormiańskich przez ks. Faruchowicza<sup>6</sup>, a zapiską kronikarską Zimorowicza nie upatruję sprzeczności. Należy jedynie skorygować pisownię nazwiska architekta, przytoczonego przez Zimorowicza.

<sup>1</sup> Czołowski A., Najstarsza księga miejska 1382—1389. Pomniki dziejowe Lwowa z archiwum miasta, I, Lwów 1892, nr 492, 571, 593. <sup>2</sup> Wzmianka o nim także u Ptaśnika, Włoski Kraków za Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełły. Rocznik Krakowski, XIII, 1911, p. 57. <sup>3</sup> Abraham W., Powstanie organizacji kościoła łacińskiego na Rusi, I, Lwów 1904, p. 348. <sup>4</sup> Cf. Czołowski A., o. c., nr 95, 106, 118, 204, 205, 210. <sup>5</sup> Łoziński W., Sztuka lwowska XVI i XVII wieku, Lwów 1898, p. 3. <sup>6</sup> Barącz S., O rękopisach kapituły ormiańskiej lwowskiej. Dziennik Literacki r. II, Lwów 1853, p. 307.

Nie znamy dziś zaginionego oryginału rękopisu kroniki Zimorowicza, lecz tylko kilka jej kopij<sup>1</sup>. Jest bardzo prawdopodobne, że mylnie odczytane przez kopistów nazwisko architekta w oryginalnym rękopisie brzmiało Dorc<sup>2</sup>, a nie Dore.

Dorc i Dorchi, a bardziej jeszcze z niemiecka brzmiące nazwisko Doring, we Lwowie zaludnionym przez niemieckie mieszczaństwo, zdają się odnosić do osoby jednego i tego samego architekta. Włoskie brzmienie »Dorchi« zostało zgermanizowane i w aktach miejskich zdawałoby się, że odnosi się do rodowitego Niemca, jak przypuszczał Władysław Łoziński, przybysza ze Śląska.

Według zgodnych podań Zimorowicza i innych, z niego czerpiących swe wiadomości późniejszych kronikarzy lwowskich, miał być Dorchi czyli Dorc budowniczym dwóch monumentalnych we Lwowie kościołów XIV wieku, katedry ormiańskiej i katedry ruskiej św. Jura. Wiadomość tę potwierdza zresztą zapiska ks. Faruchowicza z roku 1756, wskazująca przytem na źródło archiwalne w bibliotece lwowskiego konwentu bazylianów.

Jednak zachowane po nasze czasy w archiwum bazylijańskim św. Onufrego we Lwowie rękopiśmienne źródła pochodzą dopiero z połowy XVIII w. Opierają się one na tem, co przekazał dawniej w swej kronice Zimorowicz i bezpośrednio nic nowego nam nie przynoszą. Kroniki zakonu bazylijańskiego »z dyspozycji i rozkazu przewielebnych przełożonych prowincyi ruskiej św. Bazylego W.« w monasterze lwowskim zaczęto kompilować niewątpliwie w związku z toczącą się w XVIII wieku walką między biskupami obrz. greckiego a zakonem bazylijańskim, gdy chodziło o wykazanie historycznych praw zakonu do katedry<sup>3</sup>.



15. Kaffa, kościół ormiański św. Jana Chryzostoma na tle murów geneueńskich.

Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.

<sup>1</sup> Zimorowicz J. B., Pisma do dziejów Lwowa odnoszące się, wyd. K. Heck, Lwów 1899, p. XXXVIII. <sup>2</sup> W protokole z dnia 12 lipca 1765, spisany przez Franciszka Wenino, urzędującego jako »senior consul advocatus iudex ordinarius«, Wojciecha Boehma, wicesenjora i Marcina Solskiego, ławników lwowskiego urzędu wójtowskiego, rozpatrujących skargę zakonu bazylianów przeciw biskupowi Leonowi Szeptyckiemu, przytoczono w krótkości dzieje dawnej, zburzonej w r. 1743 katedry św. Jura, na podstawie kroniki Zimorowicza, przyczem nazwisko jej architekta wymieniono w brzmieniu Dorc, nie zaś Dore, możliwe, że na podstawie istniejącego podówczas jeszcze oryginalnego rękopisu Zimorowicza. Biblioteka Dzieduszyckich, Lwów rkps 41, nr 290. Przedruk w Przeglądzie Archeologicznym, Lwów 1883, p. 128. <sup>3</sup> Mańkowski T., Lwowskie kościoły barokowe. Prace Sekcji Historji Sztuki i Kultury Tow. Nauk. we Lwowie, II, Lwów 1932, p. 102.





16. Kaffa, kościół ormiański św. Jana Chrzciciela.

Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.

Trudno przypuścić, by te właśnie kroniki<sup>1</sup> miał na myśli Faruchowicz w swej zapisce. Musiało istnieć nieznanne nam, dziś zaginione, inne jeszcze jakieś źródło.

Czas budowy katedry ormiańskiej ustaliliśmy poprzednio na okres przed r. 1363. Okres budowy katedry św. Jura podają zgodnie kronika Zimorowicza, oraz rękopis p. t. »Metryka Światijszych Archierejow i t. d.« na lata 1363—1437. Datę jedną od drugiej dzieli lat 74. Jest to czas bezwzględnie dłuższy, aniżeli możliwy okres działalności jednego człowieka, którym miałby być budowniczy obu katedr, Dorchi.

Sprawa zatem udziału Dorchiego w obu powyższych budowach w świetle

<sup>1</sup> Z tego czasu pochodzą trzy rękopisy: a) Księga dziejów czyli historyje z dispozycyi i rozkazu przewielebnych przełożonych prowincyi ruskiej zakonu ś. Bazylego W. w monasterze lwowskim pod tytułem ś. Jerzego M. dla pamiątki starożytności i dawności tegoż monasteru zebrane i spisane (Zieliński L., Pamiątki historyczne krajowe, Lwów 1841, p. 75 z oryginału w archiwum klasztoru ks. bazylianów we Lwowie). — b) Метрика Святыишихъ Вселенскихъ Архиреевъ Папъ Римскихъ, Великодержавныхъ Королей, Князей и Княгинь Русскихъ и Польскихъ, Пресвященныхъ Архипископовъ Киевскихъ и Галицкихъ, Боголюбивныхъ Епископовъ Галицкихъ Всечестыишихъ Отець Протоархимандритовъ и Настоятелей св ествъ Провициаловъ, Архимандритовъ и Игуменовъ Обители сея и братий нашихъ адъ лежащихъ преставившихъ ся отъ созданиа Обители сея чина святаго Василія Великого при Церкви Святаго Великомученика Георгия въ Богоспасаемомъ градѣ Львовѣ въ 1765 г. (w bibliotece monasteru św. Onufrego we Lwowie rkps 9, — cf. Czasopismo Naukowe od Zakładu Nar. im. Ossolińskich wydawane, r. VII, zes. 4, Lwów 1834, p. 243. — Крипякевич I., Середневичні монастирі в Галичині. Записки чина св. Василія Великого, Р. III, 1926, т. II, Жовква 1927, p. 83). — c) Acta Monasterii Leopoliensis Georgii M... conscripta 1771 (w bibl. monasteru św. Onufrego we Lwowie rkps 103).

źródeł przedstawia się niejasno. Dalszą jeszcze sprzeczność znajdujemy w tem, że według zapiski Faruchowicza miałyby budowa cerkwi św. Jura poprzedzać budowę katedry ormiańskiej, co znów nie zgadza się z powyżej ustaloną chronologią.

Drugie pytanie, nasuwające się tu, to kwestja, czy Dorchiego należy uważać za wyłącznego architekta katedry? Sądzę, że nie i że oprócz niego działali tu inni architekci, zapewne ormiańscy, przybyli z Krymu<sup>1</sup>.

Jak jednak potrafił się dostosować do różnego co do stylu pojmowania architektury, choć w obu wypadkach ze Wschodu biorącej swój początek, przypuszczalny twórca planów obu katedr, Włoch — Dorchi? Uważam to za zupełnie możliwe przy znanej architektonicznej biegłości, a zarazem giętkości włoskich budowniczych, rozszerzających w późniejszych czasach renesansu działalność swą na całą Europę. Zresztą jest prawdopodobne, że przed przybyciem do Lwowa Dorchi w kolonjach genueńskich na Krymie miał sposobność zapoznać się z architekturą Wschodu. W każdym razie w architekturze lwowskiej katedry ormiańskiej nie znajdujemy cech stylowych architektury Zachodu.

Skoro ustalona jest sprawa fundacji katedry przez dwóch Ormian, z których jeden napewno, a drugi prawdopodobnie pochodził z krymskich kolonij genueńskich, bliskiem byłoby przypuszczenie o genueńskim pochodzeniu Dorchiego, który mógł przybyć z Krymu, a w szczególności z Kaffy do Lwowa<sup>2</sup>, by na zlecenie ormiańskich fundatorów i środkami pieniężnymi, dostarczonemi przez nich, przyłożyć rękę do budowy katedry ormiańskiej. Życzeniem ormiańskich fundatorów było niewątpliwie, by lwowska katedra odpowiadała wzorom, jakie oni mieli przed oczyma w ormiańskich kościołach Krymu, wzorowanych wprawdzie na pierwowzorach Armenji, jednak podległych już częściowo innym wpływom stylowym.

Nie znamy przeszłości architektonicznej Dorchiego<sup>3</sup>, jednakże hipoteza o jego poprzedniej, przed przybyciem do Lwowa, działalności na Krymie, zapewne w Kaffie, ma wiele prawdopodobieństwa. Kaffa zbudowana została przez Genueńczyków, a po dziś częściowo zachowane jej średniowieczne mury obronne ze swemi napisami łacińskimi i włoskimi i herbami genueńskimi świadczą o minionych w niej rządach obywateli republiki św. Jerzego.



17. Kaffa, kościół ormiański św. Jana Chrzciciela. Rzut poziomy. Zdjęcie N. S. Barsamowa w Teodozji.

<sup>1</sup> Tak przypuszcza krótka wiadomość o katedrze ormiańskiej, podana w Schematismus archidioecesis Leopoliensis ritus armeno-catholici pro anno Domini 1925, pp. 13—16, w której jednak niewszystkie zawarte wiadomości są ściśle. <sup>2</sup> O stosunkach handlowych Lwowa i Kaffy zob. także: Kutrzeba S., Handel Krakowa w wiekach średnich, Kraków 1902, p. 106 sq. <sup>3</sup> Nie znalazłem wiadomości o Dorchim w archiwach genueńskich, w których poszukiwania w tym kierunku na moją prośbę był łaskaw przedsięwziąć p. Orlando Grosso, dyrektor Ufficio Belle Arti e Storia in Genoa.





18. Kaffa, kościół ormiański św. Sergjusza.

*Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.*

## II

## LWÓW A KAFFA

Związki handlowe średniowiecznego Lwowa z włoskimi kolonjami na Krymie. — Kolonje geneueńskie a weneckie i Kaffa. — Pochodzenie emigracji ormiańskiej, przybyłej na Krym. — Rola Ormian w kolonjach geneueńskich. — Fale emigracji ormiańskiej z Krymu do Polski. — Ormiańsko-kiepczackie czynniki kultury Ormian lwowskich. — Kościoły ormiańskie Kaffy i ich opisy. — Cechy charakterystyczne architektury kościelnej Armenji właściwej a ormiańskich kościołów Krymu.

Materiały do dziejów włoskich kolonij czarnomorskich i ich działalności handlowej w średniowieczu znajdujemy z jednej strony w wydawnictwach włoskich, zwłaszcza geneueńskich, z drugiej strony w wydawnictwach rosyjskich. Włoscy historycy zajęli się wydawnictwami źródeł archiwalnych, dotyczących geneueńskich kolonij na Krymie<sup>1</sup>, zwłaszcza najważniejszej z nich Kaffy; rosyjskich interesować musiała przeszłość historyczna należącego od roku 1784 do Rosji Krymu, toteż sięgali nietylko do źródeł włoskich, lecz w zakres swych badań wciągnęli źródła

<sup>1</sup> Vigna A., *Codice diplomatico delle colonie Tauro-Liguri durante la signoria del uffizio di S. Giorgio 1453—1475*, Genova 1871. — *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, Genova 1872. — Ode-rico abate Gasparo Luigi patrizio Genovese, *Lettere Ligustiche, ossia osservazioni critiche sullo stato geografico della Liguria, fino ai tempi di Ottone il grande, con le memorie storiche di Caffa ed altri luoghi della Crimea posseduti un tempo da Genovesi e spiegazione de' monumenti Liguri qui vi esistenti*, Bassano 1792. — Canale M., *Della Crimea, del suo commercio e dei suoi dominatori, dalle origini fino ai di nostri, commentatori storici*, Genova 1861. — Bratianu G. J., *Recherches sur le commerce génois dans la mer Noire au treizième siècle*, 1929.

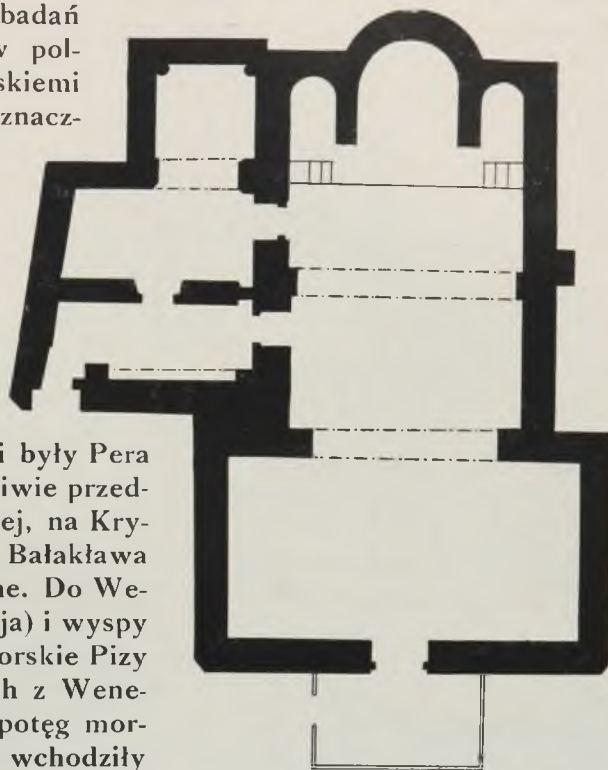
ormiańskie i tatarskie<sup>1</sup>. Wyniki tych badań dają pełniejszy obraz także związków polskich, Lwowa w szczególności, z krymskimi kolonjami włoskimi, a wyjaśniają w znacznej mierze także na terenie polskim dzieje emigracji ormiańskiej i jej rolę kulturalną.

Odróżnić przytem należy wśród kolonij włoskich na Krymie geneueńskie od weneckich. Geneueńczycy i Weneccjanie współzawodniczyli bowiem na Wschodzie w działalności handlowej i prowadzili ze sobą wzajemnie wiekowe zacięte walki<sup>2</sup>. Geneueńskimi były Pera i Galata obok Konstantynopola, właściwie przedmieścia wielkiej metropolji bizantyńskiej, na Krymie Solchat, Kaffa, Sudak (Soldaya), Bałakława (Cembalo), Kercz (Cerco), Taman i inne. Do Weneccjan należała od r. 1205 Kreta (Kandja) i wyspy Dodekanezu. Drobne kolonje czarnomorskie Pizy i Katalonji (Galipoli), sprzymierzonych z Weneccją w walkach przeciw Genui, obok potęg morskich Genui i Weneccji prawie że nie wchodziły w rachubę.

Ze względu na stosunki handlowe z Polską ważne są dla nas przedewszystkiem kolonje geneueńskie, wśród nich zaś najznacniejsza Kaffa. W drugim rzędzie dopiero stoi dalsza od granic Polski Tana. Kolonje handlowe geneueńskie na Krymie, podległe wprawdzie oficjalnie chanom kipczackim, w rzeczywistości jednak prawie samoistne, rządzące się autonomicznie, zawisłe od geneueńskiego *officium Ghazariae*, które do Kaffy przysyłało co roku mianowanego konsula, stojącego na czele administracji miasta, nietylko koncentrowały u siebie handel produktami Krymu i dzisiejszej południowej Rosji; ich handlowe stosunki sięgały Azji Mniejszej, Kaukazu, Persji i Indyj. Zwłaszcza te ostatnie były ważne.

Kaffa pod władzą geneueńskich konsulów, oraz swych urzędów *massarii* i *officium antianorum*<sup>3</sup>, kwitła przez około 200 lat, bogacąc się i rozrastając, a jeszcze w czasie swego upadku w r. 1475 liczyła około 100.000 mieszkańców.

Niemalą część ludności bogatej Kaffy stanowili Ormianie<sup>4</sup>. Zajęli oni w Kaffie całą dzielnicę poza murami pierwotnego grodu, obwiedzioną murem i tem samym



19. Kaffa, Kościół ormiański św. Sergiusza. Rzut poziomy.

Zdjęcie N. S. Barsamowa w Teodozji.

<sup>1</sup> Муракевичъ Н., Исторія генуэзскихъ поселеній въ Крыму, Одесса 1837. — Brunn P., Notices historiques et topographiques concernant les colonies italiennes en Gazurie. Mémoires de l'Académie de St. Pétersbourg, X, 1866. <sup>2</sup> Волковъ М., О соперничествѣ Венеціи съ Генуею въ XIV в. Записки одесскаго общества исторіи и древностей, IV, (на podstawie źródeł weneckich z archiwum republiki św. Marka). <sup>3</sup> Юргевичъ В., Уставъ для генуэзскихъ колоній въ Черномъ Морѣ изданный въ Генуѣ въ 1449 г. Записки одесскаго общества исторіи и древностей, V, 1868. <sup>4</sup> Macler F., Arménie et Crimée. L'art byzantin chez les Slaves, Les Balcans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenski, deuxième partie, Paris 1930.





20. Kaffa, kościół ormiański śś. Gabrjela i Michała.

Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.

prawdopodobnie X wieku. Ruch Ormian, zajmujących się handlem w kierunku portów czarnomorskich, zyskał na sile w XI w., po wzięciu w r. 1064 miasta Ani przez Alp-Arslana, sułtana Seldżuków. Już wówczas uchodźcy z Ani mieli się osiedlić na Krymie, w Mołdawji i częściowo na Rusi<sup>3</sup>. Korzystne warunki ekonomiczne osiadłych już przedtem w Kaffie Ormian przyciągały w dalszym ciągu uchodźców z Ani<sup>4</sup>. Ponowna fala ormiańskiej emigracji nastąpiła w XIII wieku, gdy Mongołowie i Tatarzy pod wodzą Czarma-chana, wodza pułków Uchtaj-chana, zburzyli zupełnie w roku 1239 stolicę ormiańską Ani. Spółcześni ormiańscy kronikarze, Wartan i Girakos<sup>5</sup>, mówią, że wtedy mieszkańcy Ani uciekli przed zbliżającymi się

włączoną w system obronny miasta. Powstały w Kaffie liczne ormiańskie kościoły i klasztory. O Ormianach nad morzem Czarnem mówią źródła genueńskie<sup>1</sup>, że »terra ista populata esse in maiore parte Ermenis, qui sunt nobis fidelissimi et boni mercatores, dantes civitati magnum beneficium...«

Ze względu na rolę, jaką Ormianie z Kaffy odegrali w Polsce, ważne jest wyjaśnienie ich pochodzenia. Sięgnąć zatem musimy do armeńskich źródeł. Rosyjscy historycy powołują się pod tym względem na pochodzący z XVII wieku rękopis, znajdujący się w Nachiczewanie nad Donem, który stwierdza tradycje, przekazane przez duchownych ormiańskich<sup>2</sup>.

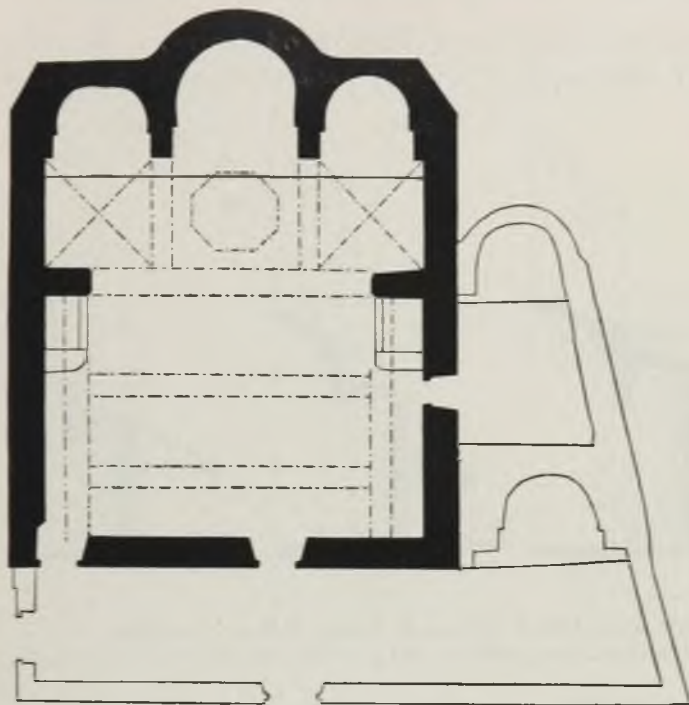
Osady Ormian w portach nad morzem Czarnym, zarówno po stronie azjatyckiej (Trapezunt czyli Trebizonda, Sinopa), jak i europejskiej (Konstantynopol, Kaffa, Sudak i inne), sięgają

<sup>1</sup> Vigna A., Codice diplomatico etc., VI, 1, p. 364, dokument CLI. <sup>2</sup> Айвазовскій Г. Архімандритъ, Замѣтка о происхожденіи новороссійскихъ Армянъ. Записки одесскаго общества исторіи и древностей, VI, 1867.

<sup>3</sup> Morgan J., Histoire du peuple arménien, Paris 1919, p. 157. — Strzygowski J., Die Baukunst der Armenier und Europa, II, Wien 1918, p. 793. <sup>4</sup> O rzekomem wezwaniu Ormian z Solchatu przez kniazia Teodora Dmitrowicza w XIII wieku do przeniesienia się na Ruś ob. Zachariasiewicz, Wiadomość o Ormianach w Polsce, Czasopism Biblioteki Ossolińskich, I, 1842, p. 71 i Петрушевичъ, О галицкихъ епископахъ... до конца XIII вѣка. Галицкій историческій сборникъ, вып. II, Львовъ 1854, p. 123.

<sup>5</sup> Macler F., Arménie et Crimée. L'Art byzantin chez les Slaves, Les Balcons. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, deuxième partie, Paris 1930, pp. 351, 356.

Tatarami i szukali schronienia w kilikijskiej Armenji, w Wan i Sis, w Dżulfie nad rzeką Araksem i w Ak-Saraju (Akhsara), położonym między Astrachaniem a Kazaniem, po drugiej stronie łańcucha gór kaukaskich, nad brzegami Achtury.



21. Kaffa, kościół ormiański śś. Gabrjela i Michała. Rzut poziomy. Zdjęcie N. S. Barsamowa w Teodozji.

równiny i góry fundowanymi przez się kościołami i klasztorami od Łara-Bazar do Surkatu. Stało tam 100.000 domów i 1.000 kościołów, a miasto Teodozję obwiedziono murem dla obrony od napadu tureckiego.

Jeszcze przed napływem ormiańskim w roku 1331 musiała być liczną kolonją ich w Kaffie, skoro w roku 1318 papież Jan XXII zwraca się w osobnej bulli do Ormian Kaffy, wzywając ich do zjednoczenia się z Kościołem rzymskim.

Ormianie w czarnomorskich kolonjach genueńskich stali się czynnikiem pośredniczącym handlowo z krainą tatarską, otaczającą Kaffę i inne kolonje na Krymie. Przeznaczała im tę rolę zwłaszcza znajomość języka tatarskiego czyli tureckiego w narzeczu kipczackim, wyniesiona może z czasów pobytu w Ak-Saraju. Język ten był w ich użyciu codziennym między sobą, a ormiański, wyniesiony z ojczyzny armeńskiej, poszedł w zapomnienie, pozostając tylko w użyciu w kościele, jako martwy język ksiąg liturgicznych.

Zawisła od swobodnego morskiego handlu pomyślność Kaffy, a wraz z nią i kaffijskich Ormian, trwała do połowy XV wieku. Po zdobyciu Konstantynopola

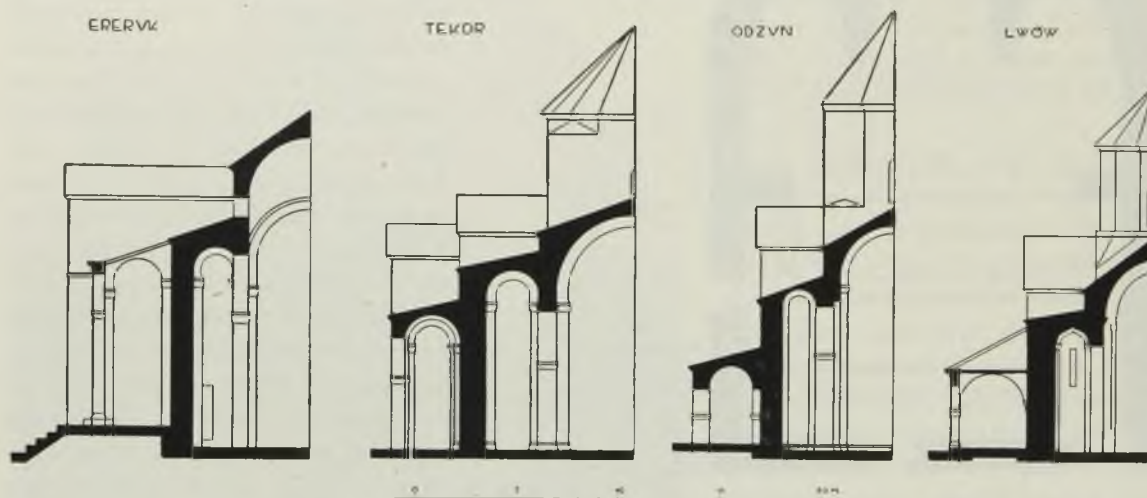
W Ak-Saraju pozostali armeńscy emigranci 60 lat, przyswoiwszy sobie w tym czasie język i obyczaje Tatarów, wśród których zamieszkali. Uciskani przez nich, jednak uzyskali w roku 1299 pozwolenie konsula genueńskiego na osiedlenie się w Kaffie, dokąd przebili się z bronią w ręku przez wzbraniających im wyjścia z Ak-Saraju Tatarów. Przytoczyć tu należy charakterystyczne słowa źródła ormiańskiego<sup>1</sup>, które mówi o osiedleniu się tej grupy Ormian na Krymie: »Osiedli oni w Teodozji (Kaffie), Gazaracie i Surkacie i okolicach tych grodów, a stało się to w roku 1779 ormiańskiej rachuby czasu (co odpowiada r. 1331 naszej ery)<sup>2</sup>. Wtedyto rozmnożyliśmy się, doszli do bogactw i pobudowali wsie i całe połacie kraju. Nasi bogaci i wybitni mężowie pokryli

<sup>1</sup> Айвазовский Г. Архивадриль, Замятка о происхождении новороссійскихъ Армянъ. Записки одесскаго общества исторіи и древностей, VI, 1867. <sup>2</sup> Brosset. Deux historiens arméniens, Kirakos de Cantzac et Oukhtanès d'Ousba. St. Pétersbourg 1870. — Marquart J., Osteuropäische und ostasiatische Streifzüge, Leipzig 1903 (tłumaczenie kroniki Wartanesa).  
Praca Kom. Hist. Sztuki. T. VI.



przez Turków w r. 1453 wrogie dla kolonij genueńskich stanowisko sułtana Mahometa II spowodowało, że morze Czarne stało się prawie w zupełności zamkniętem dla genueńskich okrętów<sup>1</sup>, a Genueńczycy zmuszeni byli znosić się ze swemi kolonjami drogą lądową.

Kaffa, od r. 1454 coraz bardziej zagrożana przez Turków od morza, a Tatarów od strony lądu, padła wreszcie w roku 1475. Nastąpiły rzezie Ormian w Kaffie.



22. Przekroje poprzeczne kościołów ormiańskich w Ereruk, Tekor, Odzun i Lwowie.

*Trzy pierwsze według Strzygowskiego, Die Baukunst der Armenier und Europa.*

Ormianie wskutek tego masowo przesiedlili się z Krymu do Kamieńca Podolskiego, Lwowa i innych miast południowo-wschodnich kresów Rzpltej Polskiej, do Mołdawji i Siedmiogrodu<sup>2</sup>. Reszta krymskich Ormian w XVIII wieku przeniosła się do południowej Rosji, zakładając miasto Nachiczewan nad Donem.

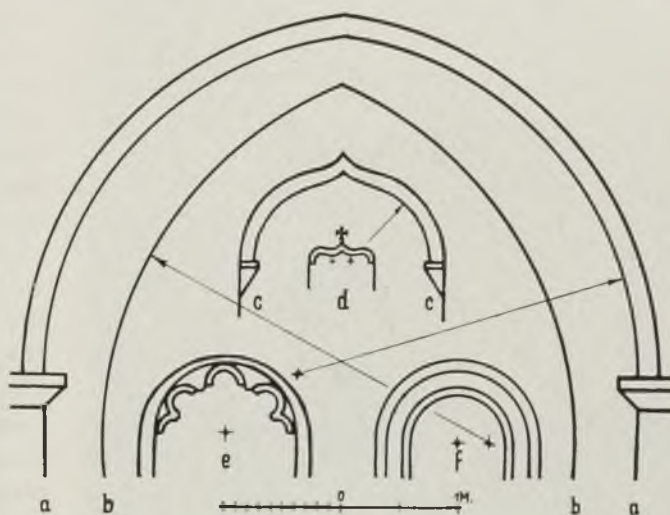
Po upadku w roku 1475 Kaffa stanowiła jedną z miejscowości na Krymie, w których odtąd stał załogą garnizon turecki, strzegący lojalności chanów wobec sułtanów. Do dawnej świetności Kaffa, zwana odtąd po turecku Kefe, nie wróciła już nigdy, jakkolwiek pozostała centrem, w którym handel do pewnego stopnia zawsze trwał<sup>3</sup>.

Ten fragment dziejów ormiańskich pozwala nam zorientować się w falach emigracji ormiańskiej, przyptywającej na kresy Rzpltej. Nie mamy dokumentami stwierdzonego pobytu Ormian w Polsce przed w. XIV, jednakże, sądząc z ich liczby i znaczenia, jakie mieli już w tym czasie, wnosić należy, że zapewne byli w Polsce już w XIII wieku w znacznej ilości. Pod datą 1356 Kazimierz Wielki potwierdza Ormianom lwowskim przywilej rządzenia się ich własnymi prawami, w tym samym czasie następuje założenie murów ich katedry, zaś w r. 1367 zatwierdzony zostaje biskup ormiański Grzegorz z siedzibą we Lwowie i uznana jego jurysdykcja<sup>4</sup>. Te

<sup>1</sup> Волковъ М., Четыре года города Кафы (1453—1456). Записки одесскаго общества исторіи и древностей, VIII, 1872. <sup>2</sup> Айвазовскій Г. Архімандритъ, Замятка о происхожденіи новороссійскихъ Армянъ. Записки одесскаго общества исторіи и древностей, VI, 1867. <sup>3</sup> Мурзакевичъ Н., Исторія генуэзскихъ поселеній въ Крыму, Одесса 1837. — Виноградовъ В. К., Феодосія, Феодосія 1884. — Семеновъ П., Географическо-статистическій Словарь Россійской Имперіи, V, Ст. Петерб. 1885. <sup>4</sup> Lechicki Cz., Kościół ormiański w Polsce, Lwów 1928.

daty zdają się wskazywać na to, że może po opuszczeniu Ak-Saraju, a równocześnie z osiedleniem się w Kaffie i Gazaracie na Krymie, część jakaś ówczesnej emigracji ormiańskiej przybyć mogła do Lwowa. Następna fala emigracji ormiańskiej szła niewątpliwie z Krymu po upadku Kaffy w r. 1475<sup>1</sup>.

Te fale emigracji Ormian przyniosły z sobą do Polski charakteryzujące ją cechy: elementy dawnej kultury ormiańskiej, wspomnienia pierwotnej ojczyzny azjatyckiej, sławy i świetności dawnej stolicy, zburzonego miasta Ani, skąd większość może emigrantów pochodziła, wielkości i wspaniałości architektury tego miasta. Drugie znamię kultury Ormian-emigrantów to nabyte w czasach przebywania wśród ludności tatarskiej przyswojenie sobie kipczackiego narzecza języka tureckiego. W dziwnym połączeniu elementów ormiańsko-tatarskich wynikło stąd używanie w piśmie języka tureckiego, wyrażanego alfabetem ormiańskim, które trwało do późnych jeszcze czasów XVII wieku, jak to stwierdza lwowska kronika Alnpeka<sup>2</sup>.



23. Lwów, katedra ormiańska i jej dzwonnica. Kształt luków. Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

Uchodźcy z Krymu zyskali we Lwowie przewagę wśród tamtejszych Ormian. Opanowali oni autonomiczne godności w ormiańskiej gminie lwowskiej. Ich język kipczacko-turecki stał się językiem oficjalnym Ormian lwowskich, i w tym języku, jakkolwiek literami alfabetu ormiańskiego, prowadzone były metryki chrztu, księgi umów małżeńskich i zapisów w lwowskiej katedrze ormiańskiej<sup>3</sup>. Miejsce świetnej i bogatej genueńskiej w średniowieczu Kaffy zajęła dzisiejsza, dopiero po zawładnięciu Krymem przez Rosjan w XVIII w. zbudowana Teodozja. Nazwę nowego miasta wzięto z antycznej tradycji miejsca.

Wiemy, że Kaffa miała pokaźną liczbę ormiańskich kościołów, pochodzących z czasów przed założeniem lwowskiej katedry.

Kościoły ormiańskie w Kaffie zniszczyło lub znacznie uszkodziło zdobycie miasta

<sup>1</sup> Jorga N., w artykule Sur l'origine des Arméniens de Moldavie. Monumenta armenologica, Vindobonae 1927, p. 151, stawia tezę: »Tous les Arméniens du Sud-Est européen — bien entendu pas ceux qui sont venus individuellement au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, des ressortissants de l'Empire Ottoman, parlant aussi le turc mais les participants du premier exode, — viennent de Caffa. Or la magnifique ville des Génois de Crimée... n'est pas antérieure à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle«. Artykuł ten wykazuje związki moldawskich Ormian z lwowskimi i naśladowictwo Lwowa przez Ormian moldawskich w ich organizacjach komunalnych. <sup>2</sup> Armeni... sacra in Ecclesia nativo sermone peragunt, domi semper Tartarorum lingua utuntur. Rachwał S., Jan Alnpek i jego opis miasta Lwowa z początku XVII wieku. Wschód, wydawnictwo do dziejów i kultury ziem wschodnich Rzeczy Polskiej, VI, Lwów 1930, p. 20. <sup>3</sup> Daschian J., Catalog der armenischen Handschriften in der Mechitaristen-Bibliothek zu Wien, Wien 1895, i wymienione tam ustępy pod nr inwent. 440 i 447. — Mańkowski T., Archiwum lwowskiej katedry ormiańskiej, czasop. Archeion, zeszyt X, Warszawa 1932.





24. La Hay, sztych przedstawiający architekta ormiańskiego w Stambule w początkach XVIII wieku.

przez Turków w r. 1475. Niewątpliwa większość tych kościołów pochodziła z czasów przed r. 1363, a między tą datą a datą 1475 niewiele mogło przybyć budowli, zwłaszcza kościelnych, w zbliżającej się już epoce, zagrażającej Kaffie niepewnością istnienia, w czasach wzmagającej się potęgi tureckiej. Już w r. 1316 mowa jest o trzech kościołach ormiańskich w Kaffie<sup>1</sup>. Poseł polski za Stefana Batorego, wysłany do chana Muhamet-Gireja, Marcin Broniowski<sup>2</sup>, który dwukrotnie był na Krymie i w r. 1578 przebywał tam przeszło 9 miesięcy, pozostawił nam dość szczegółowy opis ówczesnego stanu Kaffy. Bogate i ludne za Genuńczyków miasto, od czasu zdobycia go przez Turków upadło tak, że tylko cień jego istnienia pozostał. Według opisu Broniowskiego kościoły katolickie zwalone, domy rozburzone, baszty, na których widać było jeszcze genueńskie herby i łacińskie napisy, leżały w gruzach. Tylko po dwa kościoły łacińskie i ormiańskie, przy których Turcy pozwolili przebywać duchownym, pozostały całe.

We włoskim opisie Krymu z późniejszego znów czasu, z r. 1634, dominikanina Emiddio Dortelli d'Ascoli<sup>3</sup> znajdujemy wiadomość, że podówczas w Kaffie Turcy mieli już do 70 meczetów, Grecy do 15 cerkwi i metropolitę, Ormianie do 28 cerkwi i biskupa, Żydzi dwie synagogi, łacinnicy zaś już żadnego kościoła ani duchownego nie posiadali. Emiddio wymienia prawdopodobnie cerkwie greckie i ormiańskie, w których nabożeństwo się już nie odprawiało, a meczety wylicza przerobione z cerkwi i kościołów.

Po roku 1475, dacie zdobycia Kaffy przez Turków, nieszczęsnym dla rozwalin

<sup>1</sup> Akta »Impositio officii Ghazariae« w Genui, cytowane w Jurgiewiczza: Уставъ для генуэзскихъ колоній въ Черномъ Морѣ паданный въ Генуѣ въ 1449 году. Записки одесскаго общества исторіи и древностей, V, 1863. <sup>2</sup> Martini Broniovii de Biezdzedea, bis in Tatariam nomine Stephani Primi Poloniae Regis legati, Tatariae descriptio ante hac in lucem nunquam edita cum tabula geographica eiusdem Chersonesus Tauricae etc., Coloniae Agrippinae 1595. — »Templa Christianorum Romana demolita, aedes dirutae, muri et turrets, in quibus Genuensium plurima insignia et inscriptiones latinae visuntur, collapsa iacent. Templa tantum catholica duo et Armenica itidem integra supersunt...« <sup>3</sup> Descrizione del Mar Negro e della Tartaria per il D. Emiddio Dortelli d'Ascoli zett. Dom. Prefetto del Caffa, Tartaria etc. 1634. Записки одесскаго общества etc. XXIX, 1902, Описание Татаріи и оказаніе о ней того-же д. Эмиддіо ді Асколи. Według informacji, udzielonych mi przez o. R. Loenertza O. P., badacza dziejów misyj dominikańskich na Wschodzie, nazwisko autora brzmiało Portelli nie zaś Dortelli.



25. Lwów, katedra ormiańska. Filar między apsydami.

*Fot. W. Tyss.*



26. Kaffa, kościół ormiański św. Jana Chrzciciela. Portal.

*Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.*

architektury i tak już zniszczonego niegdyś wspaniałego miasta był okres czasu między 1820 a 1830. Władze rosyjskie wówczas nie zaopiekowały się były jeszcze dostatecznie archeologicznymi zabytkami Krymu i pozwoliły na rozebranie wielu stojących jeszcze podówczas, częściowo tylko uszkodzonych budynków i kościołów. Z materiału tego powstawała nowa Teodozja.

Rosyjskiemu uczonemu, M. Pogodinowi<sup>1</sup>, zawdzięczamy dokonany w roku 1871 opis teodozyjskich świątyń ormiańskich, jakie podówczas jeszcze pozostały. Na przestrzeni ormiańskiej dzielnicy, oddzielonej murem od genueńskiego miasta, znajdowało się ich jeszcze kilka. Wszystkie te kościoły to czworoboczne budowle wydłużone, o dwuspadowym dachu, w pośrodku którego wznosi się najczęściej niewielka

<sup>1</sup> Погодинъ М., Теодосія и Судакъ. Записки одесскаго общества etc., VIII, 1872. р. 301. «Всѣ церкви состоятъ изъ продолговатыхъ четверугольниковъ, съ крышею скатною на двѣ стороны, посредиѣ коей возвышается почти вездѣ небольшой куполь.. Еще болѣе фресковъ сохранилось въ армянской церкви св. Сергія, оставленной къ стыду Армянъ, въ совершенномъ небреженіи, хотя это есть древнѣйшая ихъ церковь въ Теодосіи. Она находится среди пустыря...»



kopuła. Artykuł Pogodina z r. 1871 stwierdza zarazem stan zupełnego zaniedbania, w jakim znajdowały się podówczas te spośród ormiańskich kościołów w Kaffie, które do pewnego przynajmniej stopnia ocalały z klęsk, które nawiedziły dawniej miasto, i nie popadły były jeszcze w zupełną ruinę. Toteż z chwilą, gdy opieka nad zabytkami wkońcu się znalazła, nie dziw, że dla podtrzymania kościelnych zabytków ormiańskich w dawnej Kaffie trzeba było przedsięwziąć liczne uzupełnienia i naprawy, których niezawsze dokonywano z należytyim pietyzmem. Zachowane po dziś



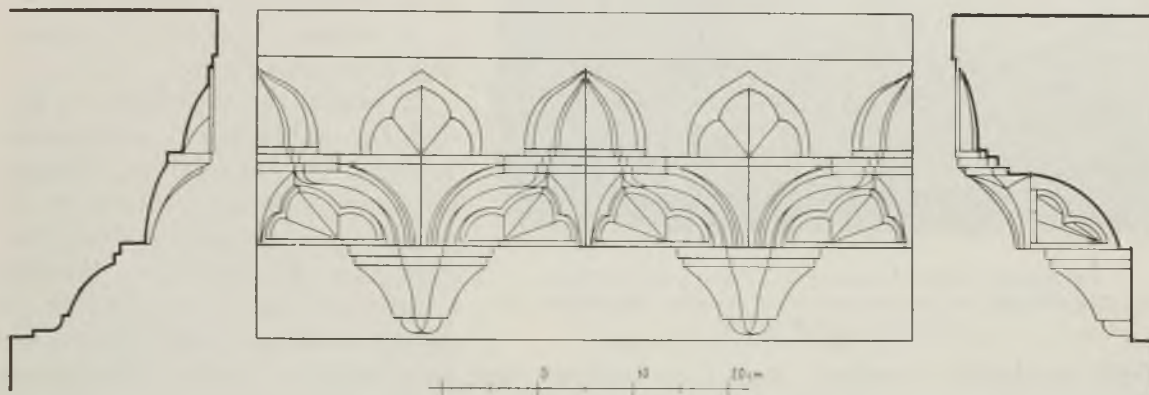
27. Lwów, katedra ormiańska. Gzyms apsydy środkowej. Fot. L. Wieleżyński.

kościół ormiański w pustej i pozbawionej budynków mieszkalnych dawnej dzielnicy ormiańskiej Kaffy przedstawiają się nam niekiedy zniekształcone i przebudowane. Wśród tych budowli, w niewielkiej zresztą ilości (kościół św. Jana Chryzostoma, św. Jerzego, św. Sergjusza, św. Stefana, św. Jana Chrzyciela, Archaniołów Gabrijela i Michała), odnajdujemy kilka typów ormiańskiej architektury kościelnej.

Dyrektorowi Muzeum w Teodozji, N. S. Barsamowowi, zawdzięczam szereg zdjęć fotograficznych i rzuty poziome niektórych kościołów ormiańskich dawnej Kaffy. Wszystkie kaffijskie kościoły ormiańskie pochodzą z XIV i najpóźniej z XV wieku, wszystkie stawiane są z kamienia. Należy przypuszczać, że wzorem kościołów właściwej Armenji miały one okładziny ciosowe nazewnątrz i wewnątrz, w środku zaś kamiennie-wapienny beton (*Gussmauer*). Niewszystkie pozostały do dziś w tym stanie. Okładziny ciosowe znikły, zapewne użyte do innych budowli wznoszonych od końca XVIII wieku nowej Teodozji, w czasie opuszczenia i zaniedbania zrujnowanych części świątyń ormiańskich. Widać to najlepiej na kościołach, na których znajdują się kopuły. Na kopułach bowiem, wysoko umieszczonych, pozostały okładziny z ciosowych płyt nazewnątrz, niekiedy ozdobione profilowanymi ramami okien, podczas gdy ściany samego kościoła składają się dziś z niezawsze foremnych kamieni, wmurowanych w ściany może po pozbawieniu ich okładzin przy restaurowaniu zrujnowanych kościołów i pokrywaniu ich nowymi dachami<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Գուշներեան Հ. Գ. Վ. Պատմութիւն դաղթականութեան Գրիմու Հայոց: (Kusznerian H. K. V., Batmuthjun Kalthaganuthjan Khrimu Hajoc, Vënetik 1895 — Historia emigracji Ormian na Krymie), p. 139, opisuje 44 kościoły ormiańskie w Kaffie na podstawie dawnego wiersza wymienianego je. Według tego wiersza wszystkie kościoły ormiańskie Kaffy miały mury nazewnątrz okładane kamiennymi płytami.

W kościołach ormiańskich dawnej Kaffy rozróżnić możemy kilka typów. Kościoły św. Jana Chryzostoma (Иоанна Богослова) (fig. 15), św. Stefana i św. Jerzego (Георгия), stojące w części dawnego miasta zwanej dziś Карантин, miejscu portowej kwarantanny, mające za tło mury obronne dawnej genueńskiej Kaffy, są to prymitywne, prostokątne, podłużne, jednonawowe kościółki o dwuspadowym dachu, z jedną zawsze tylko apsydą półokrągłą, wysuniętą nazewnątrz, pokrytą stożkowym dachem. Małe okienka wysoko umieszczone oświetlają wnętrze. Wśród tych trzech



28. Lwów, katedra ormiańska. Gzyms apsydy środkowej.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

kościółków wyróżnia się kościół św. Stefana jako z nich najpokaźniejszy, o ścianach pokrytych wewnątrz fragmentami dawnych fresków.

W tej części miasta wznosi się także kościół św. Jana Chrzciciela (Иоанна Предтечи) z kopułą na wysokim ośmiobocznym tamburze nad czworoboczną podłużną budowlą (fig. 16). Apsyda nie występuje w tym kościele nazewnątrz, lecz, wyjątkowo w ormiańskich kościołach Kaffy, ukryta jest wewnątrz, podobnie zresztą jak w kościołach Armenii, poza prostą linią zewnętrznej ściany chóru kapłańskiego (fig. 17). Od strony fasady tego pierwotnie niewielkich rozmiarów kościoła przybudowany jest szerszy i obszerniejszy budynek, stanowiący przedłużenie kościoła. Jest to charakterystyczny dla ormiańskiej architektury t. zw. *dżamadun*, zwykle późniejsza przybudówka od frontu kościoła, dobudowana dla rozszerzenia go i stworzenia więcej przestrzeni na pomieszczenie wiernych, biorących udział w nabożeństwie.

Jednym z najdawniejszych ormiańskich kościołów Kaffy jest niewątpliwie kościół św. Sergjusza (po ormiańsku Sarkisa), przy którym niegdyś była stolica biskupia (fig. 18). Jeden z kamieni z tego kościoła, przechowany w Muzeum Archeologicznym w Teodozji, nosi datę 1027 r.<sup>1</sup> Sam kościół, jak na świątynię ormiańską, robi wrażenie stosunkowo niskiego i rozsiadłego. Nasuwa się przypuszczenie, czy może częściowo rozwalony, po pozbawieniu go murów w górnej części, nie został odrestaurowany i znizony w stosunku do pierwotnego stanu budowli. Kościół ten dziś nie ma kopuły. Od frontu dobudowano do niego *dżamadun* (fig. 19)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Macler F., Arménie et Crimée. L'art byzantin chez les Slaves, Les Balcans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, deuxième partie, Paris 1930, p. 358. <sup>2</sup> Reprodukowane tu rzuty poziome ormiańskich kościołów Kaffy wykazują liczne dobudówki i dodatki późniejsze do dawnych murów kościelnych, które od nich należy odróżnić.





29. Amagu, kościół ormiański. Tympanon portalu.  
Według Glück'a, *Das Kunstgeogr. Bild Europas. Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV.

kościół ormiański Teodozji. Jego data budowy jest nam znana (r. 1408). Bazylikowe założenie zaznacza się nazewnątrz nakryciem niższych naw bocznych osobnymi dachami, ponad które wysoko wysterczają: środkowa nawa główna oraz mury naw ramion krzyża greckiego, w tym wypadku zakończone równą linią poziomą, nie zaś trójkątnym szczytem, jak w kościele św. Jana Chrzciciela. Nad transeptem o wysokim ośmiobocznym tamburze znajduje się kopuła; apsyda środkowa, nazewnątrz wystająca, jest znacznie niższa od muru zewnętrznej części kościoła poza prezbiterjum, podczas gdy apsydy boczne, podobnie jak w kościele św. Sergjusza, schowane są wewnątrz muru. Przed fasadą znajduje się niski *dżamadun*, budowla nowsza, nakryta dachem jednospadowym. Oryginalnością, stanowiącą analogję do kościołów właściwej Armenji, jest mała dzwonniczka, umieszczona na dachu lewej bocznej nawy.

Z innych kościołów dawnej Kaffy ormiański kościół św. Karapeta przeistoczony został na prawosławny.

Powyższe opisy, fotografie i rzuty poziome pozwalają stwierdzić charakterystyczne cechy architektury ormiańskich kościołów Kaffy, jeśli nie wogóle wszystkich ormiańskich osad na Krymie. Na ich przykładzie możemy stwierdzić, że krymscy Ormianie, jakkolwiek według zachowanych wśród nich tradycyj składający się przeważnie z potomków dawnych wychodźców z Ani, wytworzyli w nowych swych osiedlach pewien różniący się w szczegółach od swych pierwowzorów w Armenji typ architektury kościelnej.

Wiemy, że ogólnym typem kościołów ormiańskich jest niewielka rozmiarami kamienna budowla. Ormianie stawiali raczej nowe, znów niewielkich rozmiarów kościoły, anizeli myśleli o budowaniu wielkich rozmiarami świątyń. Toteż i Kaffa w czasach świetności liczyć miała wzwyż 40 samych tylko ormiańskich kościołów, niewątpliwie niewielkich i dlatego tak licznych<sup>1</sup>. Na niewielkie rozmiary wskazują

W kościele św. Sergjusza mamy do zaznaczenia jako uwagi godny fakt, że środkowa apsyda, podobnie jak w kościele św. Jana Chryzostoma, a odmiennie jak w kościele św. Jana Chrzciciela, wystaje nazewnątrz, podczas gdy tylko dwie boczne apsydy ukryte są w murze kościoła od strony chóru kapłańskiego.

Z ormiańskich kościołów kaffijskich najbardziej rozczłonkowany i najwspanialszy, przypominający katedrę w Mren w Armenji<sup>1</sup>, jest kościół pod wezwaniem śś. Archaniołów Michała i Gabryjela (fig. 20, 21). Był to do czasów ostatnich katedralny ko-

<sup>1</sup> Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 307, fig. 544.

<sup>2</sup> Macler F., *Arménie et Crimée. L'art byzantin chez les Slaves, Les Balkans, Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenski*, deuxième partie, Paris 1930, p. 360.

fotografie po dziś jeszcze zachowanych tam kościołów ormiańskich. Te cechy wspólne są zresztą i kościołom w Ani i lwowskiej także katedrze ormiańskiej, niewielkiej w swej najdawniejszej, pierwotnej części.

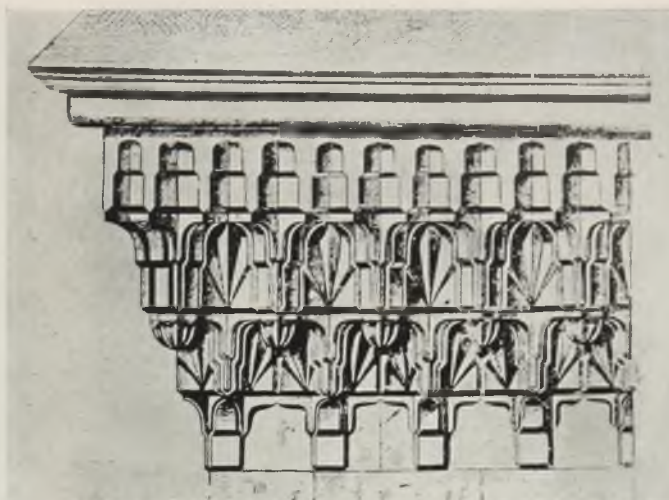
Ormiańskie kościoły Kaffy różnią się od kościołów dawnej Armenii przede wszystkim apsydami. Zarówno słynna katedra w Ani, jak i wiele innych kościołów azjatyckiej Armenii, jak np. z VII wieku pochodzący kościół św. Rypsimy z Wagarszabad, mają w ścianie zewnętrznej, po obu stronach apsydy głównej, wnęki klinowatego kształtu, sięgające od dołu po wysokość samej apsydy.

To szczególnie architekturze ormiańskiej właściwe zaaranżowanie apsyd powoduje, że nazewnątrz są one niewidoczne i kryją się za ścianą tylną kościoła, w którą wpuszczono wnęki, ożywiające i przecinające wertykalnie monotonię ściany od strony chóru kapłańskiego. Podobne wnęki znajdujemy i w bocznych ścianach świątyń ormiańskich, w miejscach, gdzie nie może już chodzić o krycie nimi apsyd, lecz gdzie chyba uzasadnione są one samą tylko jednolitością we wprowadzeniu tego motywu do architektury kościelnej i analogicznym ustosunkowaniem płaszczyzn wszystkich ścian. Wnęki te występują zawsze w miejscach, gdzie kończą się ściany naw, zarówno podłużnych jak i poprzecznych.

System klinowatych wnęk w zewnętrznych ścianach kościoła widoczny jest na rzucie poziomym także katedry w Ani. Zewnętrzny widok jej stwierdza, o ile wnęki te przyczyniają się do oryginalnego i harmonijnego ożywienia płaszczyzn ścian kościoła.

Wnęk tych, ani też równych ścian zewnętrznych za chórem kościelnym nie znajdujemy w kościołach ormiańskich dawnej Kaffy. Jeden wyjątek stanowi tu kościół św. Jana Chrzciciela. Zresztą, chowając małe apsydki boczne wewnątrz, kościoły dawnej Kaffy wszystkie posiadają występujące nazewnątrz półokrągłe apsydy, nakryte zwykle spadzistym, półokrągłym dachem, niższym od dachu przykrywającego nawy. Tem samym jakgdyby te ormiańskie kościoły zbliżały się do świątyń bizantyńskich.

Druga, prócz systemu wnęk, charakterystyczna cecha średniowiecznych kościołów ormiańskich w Azji, to system dekoracyjnych, ślepych arkad, jakimi zdobiono zewnętrzne ich ściany. Składają się one z cienkich i smukłych kolumn, sięgających wysoko pod gzyms, łączących się ze sobą półokrągłymi łukami, czasem łagodnymi ostrołukami. Arkady te nie mają żadnej funkcji architektonicznej, są czysto dekoracyjnym czynnikiem, rozczłonkują ściany zewnętrzne kościoła, nadają im pewien rytm, a zarazem wzmagają wrażenie tak charakterystycznej dla



30. Curtea de Argeș w Rumunji, katedra. Gzyms.

*Według Ghica-Budești, Evoluția arhitecturii în Muntenia.*





31. Lwów, katedra ormiańska. Chrzcielnica we wnęce muru.

*Fot. Inst. Archit. Polsk. Polít. Lwowski.*



32. Sułtanowka na Krymie, dawny ormiański kościół klasztorny. Filar w apsydzie.

*Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.*

ormiańskiej dawnej architektury smukłości budowli. Przykładem klasycznym tego rodzaju dekoracyjnego systemu arkadowego jest znów katedra w Ani.

Tych cech, charakteryzujących średniowieczną architekturę ormiańską w jej ojczyźnie azjatyckiej, nie posiadają jednak ormiańskie kościoły Kaffy. O ileby nawet należało przyjąć, że zachowane do dzisiejszego dnia dawne kościoły XIV wieku w Kaffie są zniekształcone i w szczegółach przeistoczone, to mimo to i w obecnych ich kształtach pozostałyby schowane i niewystępujące nazewnątrz apsydy, widoczne byłyby ślady łaskowań systemu arkad. Przyjąć musimy zatem, że w tych zasadniczych swych cechach architektura krymskich Ormian odbiegła od pierwowzorów ich ojczyzny azjatyckiej.

### III

#### STANOWISKO LWOWSKIEJ KATEDRY ORMIAŃSKIEJ W HISTORJI SZTUKI

Katedra lwowska a kościoły ormiańskie Krymu i Armenji. — Poglądy ks. Żyły w jego pracy o katedrze lwowskiej. — Wpływy architektury gruzińskiej i bizantyńskiej. — Charakter ormiański katedry. — Stanowisko katedry lwowskiej w geografji sztuki. — Wędrowka form architektury ormiańskiej wybrzeżami morza Czarnego.

Skolei przeprowadzić należy porównanie lwowskiej katedry ormiańskiej z krymskimi kościołami ormiańskimi z jednej, a z budownictwem kościelnem Armenji właściwej z drugiej strony. Prócz katedry lwowskiej wciągnąć należałoby w studjum niniejsze inne ormiańskie kościoły średniowieczne, gdyby z nich cokolwiek było



33. Lwów, katedra ormiańska. Ornament płaskorzeźbiony nad łukiem tęczy.

*Fot. L. Wieleżyński.*



34. Lwów, katedra ormiańska. Filar we wnętrzu, pokryty krzyżykami wotywnymi.

*Fot. L. Wieleżyński.*

pozostało<sup>1</sup>. Niestety w obecnym stanie rzeczy zdani jesteśmy na samą tylko katedrę, jako jedyny zachowany zabytek na naszym terenie.

<sup>1</sup> Lwowskie kościoły ormiańskie św. Anny i św. Jakóba (w. XIV—XVI) przepadły bez śladu. Pozostał tylko kościół św. Krzyża, ufundowany w r. 1639 przez Izaka Agopsowicza (Barącz S., Rys dziejów ormiańskich, Tarnopol 1869, p. 121), na miejscu zdaje się drewnianego, a mający mieć tradycje budowli z XV w. Kościół ten, przejęty w r. 1671 przez teatynów, w r. 1744 przez misjonarzy, w r. zaś 1784 przez wojsko austriackie, stanowi dziś więzienną kaplicę wojskową, z długą, półkolem zamkniętą apsydą. Nie ma on jednak cech ormiańskiej budowli średniowiecznej; powstał raczej pod wpływem architektury zachodniej pierwszej połowy XVII w. Trudno też przeciągnąć paralelę między tym kościołem a typem kościołów jednonawowych ormiańskich, który zdaniem Strzygowskiego (*Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, Wien 1918, pp. 372, 374, 388) sięga pierwszych wieków chrześcijaństwa w Armenji, podobnie jak i typ kościołów trójnawowych bez kopuły. Ten to typ z końcem VII w. był w Armenji już usunięty przez bardziej rozwinięte formy kościołów kopułowych. — Mimo to wykluczyć nie można w lwowskich kościołach, św. Krzyża, św. Anny i św. Jakóba, odnalezienia zapóźnionych form jednonawowych kościołów ormiańskich, jakie w XIV i XV w. znajdujemy jeszcze na Krymie. Wśród emigracji ormiańskiej typ ten mógł przechować się dłużej i, poniechany w ojczyźnie, mógł być długo kontynuowany w małych kościołach Kaffy i Lwowa. Byłby to prowincjonalny, spóźniony typ jakby architektury kolonialnej w stosunku do dzieł architektury Armenji.





35. Lwów, katedra ormiańska. Tablica z roku 1427 z krzyżkami wotywnymi.

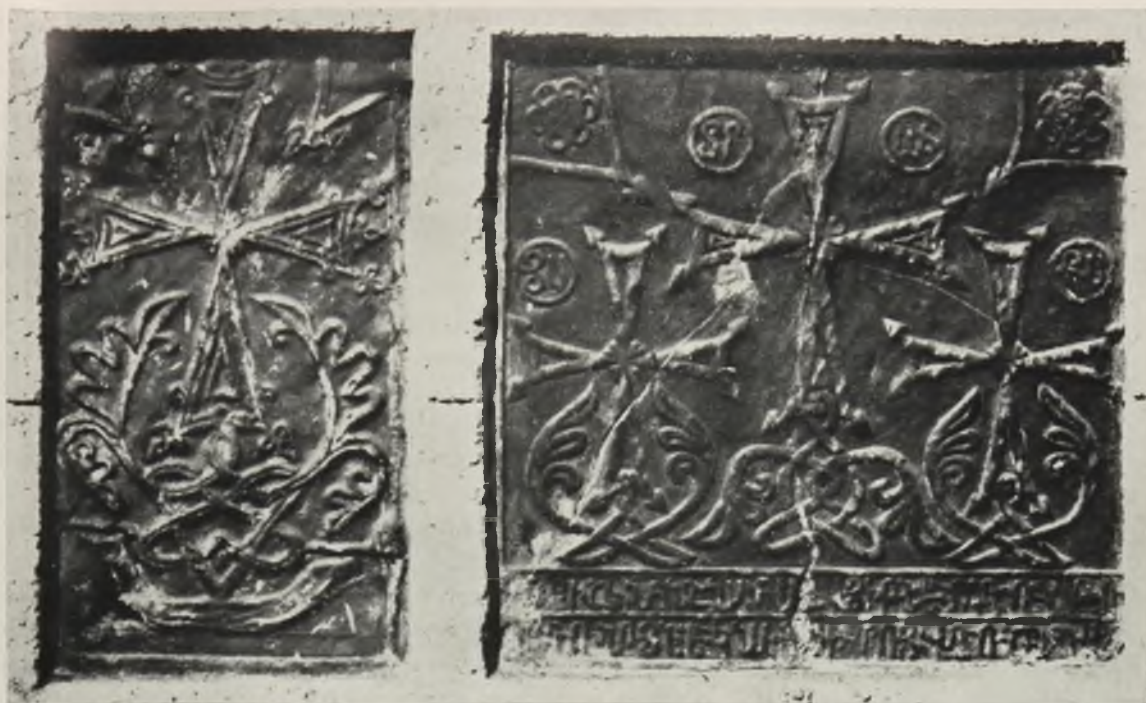
Fot. K. Skórski.

Nie było też w lwowskiej katedrze systemu dekoracyjnych ślepych arkad, jakimi zdobiono w Armenji zewnętrzne ściany kościołów, i tem również katedra lwowska podobna jest raczej do ormiańskich kościołów Kaffy. Na zewnętrznej stronie apsyd lwowskiej katedry, które poprzednio były zupełnie gładkie, zdobne tylko może krzyżkami wotywnymi, dopuszczono się już w XX wieku, w czasie restauracji katedry, pewnego rodzaju fałszerstwa stylu, ozdobić apsydy nazewnątrz arkadami na wzór katedry w Ani, oraz ornamentem w płaskorzeźbie, skomponowanym według ormiańskich wzorów na podstawie dawnych ewangeljarzy i ich dekoracyj ornamentalnych. Tych szczegółów, które zbliżają lwowską katedrę do kościołów we właściwej Armenji (zob. fig. 2), nie było nigdy przedtem. Bezpośrednim pierwowzorem katedry lwowskiej były raczej kościoły wznoszone przez krymskich Ormian w Kaffie, wprawdzie w głównych zarysach wzorowane na architekturze Armenji, jednak odmienne w niektórych swych charakterystycznych cechach od świątyń azjatyckiej ojczyzny Ormian.

Odmienne cechy katedry lwowskiej w porównaniu do kościołów właściwej

Cechy architektury kościołów ormiańskich Kaffy zaznaczają się wyraźnie w architekturze lwowskiej katedry ormiańskiej, jeśli weźmiemy pod uwagę pierwotny wygląd jej najstarszej części, powstałej w okresie czasu przed 1363 r. Nie interesują nas na tem miejscu dwie późniejsze jej części, druga z XVII w. i najnowsza, pochodząca już z XX wieku.

Porównując lwowską katedrę ormiańską z ormiańskimi kościołami dawnej Kaffy, zwłaszcza zaś z kościołami ś. Sergusza i śś. Archaniołów Gabriela i Michała, stwierdzamy w nich wiele cech wspólnych z lwowską katedrą. Katedra lwowska posiada nazewnątrz wychodzącą, półokrągłą, główną apsydę, podobnie jak kościoły Kaffy, podczas gdy w kościołach Armenji właściwej apsydy schowane były nawewnątrz, poza prostą zewnętrzną ścianą tylną kościoła, lub wyjątkowo tylko nazewnątrz wychodząca apsyda miała kształt wieloboku.



36. Lwów, katedra ormiańska. Krzyżyki wotywne.

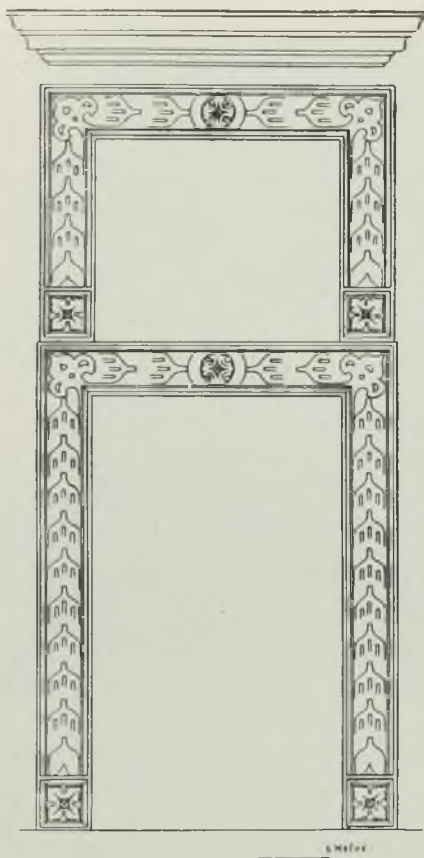
Fot. L. Wieleżyński.

Armenji podkreślił już dawno ks. Władysław Żyła, autor monografii o katedrze ormiańskiej<sup>1</sup>. Mimo to jednak usiłował ks. Żyła genezę katedry lwowskiej związać bezpośrednio z katedrą w Ani, jako klasycznym pierwowzorem architektury także lwowskiego kościoła<sup>2</sup>. Wątpliwości, jakie mu się nasunęły przy porównywaniu lwowskiej z katedrą w Ani, chciał ks. Żyła usunąć, doszukując się wpływu architektury ormiańsko-kaukaskiej Abchazji, Mingrelji, Gruzji, w której znajdują się apsydy wysunięte nazewnątrz kościołów, względnie przypuszczał także w tem możliwość wpływów architektury bizantyńsko-ruskiej we Lwowie, czy też na Rusi halickiej. Nie zwrócił ks. Żyła uwagi na związki lwowskich Ormian z Krymem i na możliwość przejęcia wzoru katedry lwowskiej z Krymu. Trudno się temu dziwić, gdyż Krym i jego zabytki, jakkolwiek niezbyt od nas odległe, są nam dziś trudno dostępne.

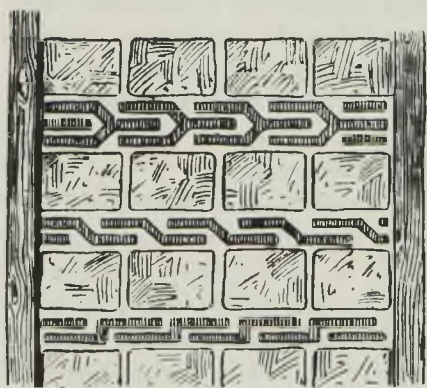
Ks. Żyła żywił wątpliwość, czy apsydy lwowskiej katedry są pierwotne i czy nie zostały może później dobudowane<sup>3</sup>. Wątpliwość tę nasunęła mu okoliczność, że szeroką ścianą frontową, wychodzącą poza apsydy, są one jakby odcięte od prezbiterjum. Takie wrażenie możnaby odnieść, patrząc na stronę zewnętrzną katedry. Wątpliwości te rozpraszają się jednak odrazu, gdy uświadomimy sobie, patrząc na rzut poziomy katedry lwowskiej, że nie może tu być mowy o jakimkolwiek przesunięciu apsydy głównej wobec ustosunkowania jej odległości od kopuły. Koncha tej apsydy na dzisiejszem miejscu wewnątrz katedry istniała od początku. Wiemy bowiem, o czem już wyżej była mowa, że pierwotnie istniała nazewnątrz tylko jedna, środkowa apsyda, a dwie boczne apsydy schowane były poza równą

<sup>1</sup> Żyła W., Katedra ormiańska we Lwowie, Kraków 1919. <sup>2</sup> Ibidem, p. 77. <sup>3</sup> Ibidem, p. 89.





37. Lwów, dom ormiański. Portal.  
*Zdjęcie T. Mokłowskiego.*



38. Brussa, dekoracja murów tureckich.  
*Według Wildego, Brussa.*

nazewnątrz ścianą od wschodniej strony kościoła, po obu stronach apsydy środkowej.

Dostrzeżone przez ks. Żyłę wspólne cechy katedry w Ani i lwowskiej katedry ormiańskiej istnieją niewątpliwie. Lecz filjacja, jakąbyśmy stąd mieli wyprowadzać, jest nieco dalsza: z Ani do Lwowa droga architektonicznego rozwoju i zmian form prowadzi przez Krym i poprzez tamtejszą architekturę ormiańską. Jak wychodźcy ormiańscy z Ani przeszli przez osiedlenie się na Krymie i przez czas życia kilku pokoleń tam pozostali, zanim znów zmienną koleją losu pędzeni potomkowie ich przybyli do Lwowa i tu znów skupili się wokół założonych przez siebie kościołów, tak zmianom analogicznym ulegała stopniowo i architektura ormiańska, której pierwowzory, wyniesione z Armenji, po drodze wędrówek ormiańskich wychodźców ulegały różnym wpływom postronnym. Zresztą w architekturze, ulegając obcym wpływom, uchodźcy ormiańscy nie poszli tak daleko, jak poszli w przyswojeniu sobie obcego języka, o czym wyżej była mowa.

Jak z jednej strony związek między architekturą azjatyckiej Armenji a zabytkami ormiańskiej architektury kościelnej na Krymie nie ulega wątpliwości, tak z drugiej strony związek między tą ostatnią a lwowską katedrą ormiańską jest również niewątpliwy. Krym, a Kaffa w szczególności, jest ogniwem pośrednim między Armenją a Lwowem.

Jakie wpływy działały na architekturę kościołów, wznoszonych przez Ormian-uchodźców w nowych ich osiedlach? Spostrzeżenia ks. Żyły na temat wpływu architektury kaukaskiej są też bliskie prawdy, jakkolwiek niewyczerpujące. Oddziaływanie wzajemne architektury gruzińskiej i ormiańskiej jest niewątpliwe, a o pierwszeństwo w tem, która z nich jest dawniejsza, toczy się spór w nauce między Strzygowskim a Czubinaszwilim, profesorem Uniwersytetu w Tyflisie<sup>1</sup>. Na późniejszą architekturę Gruzji niewątpliwy wpływ wywarła także architektura bizantyńska.

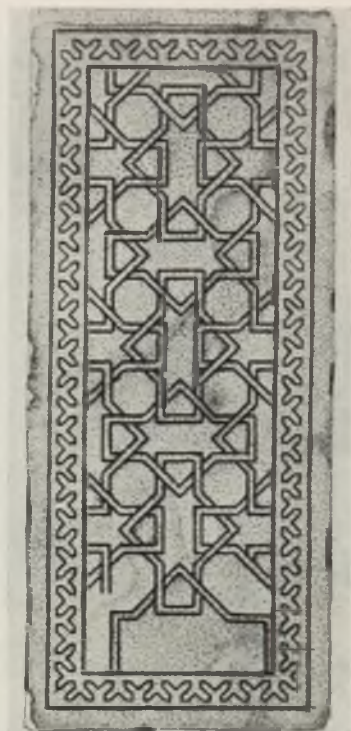
Grecko-bizantyńskiemu wpływowi przypisać należy zastosowanie w kościołach Ormian krymskich, zarówno jak i w katedrze lwowskiej, wysuniętych

<sup>1</sup> Tschubinaschwili G., Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte (eine kritische Würdigung von J. Strzygowskis »Die Baukunst der Armenier und Europa«). Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. XV., 1922.



39. Lwów, cmentarz katedry ormiańskiej. Kamień grobowcowy.  
Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

nazewnątrz apsyd, jako charakterystycznej, wspólnej im cechy, odbiegającej od architektury średniowiecznych kościołów Armenii o typie centralno-podłużnym. Grecy na Krymie osiedli byli o wiele dawniej od Ormian, trwali na półwyspie właściwie od czasów starożytności mimo zmian, zachodzących w politycznym stanie posiadania Krymu w średniowieczu, w czasach wędrówek ludów, panowania Chazarów, a ostatnio Tatarów. Liczne cerkwie grecko-bizantyńskie istniały zwłaszcza w Sołhacie (Starym Krymie), a dawniejsze i liczniejsze spoczątku od ormiańskich, były one i w samej Kaffie, wewnątrz murów genueńskiego miasta. Jeżeli zatem wysunięcie nazewnątrz apsydy w katedrze lwowskiej, odmienne od architektury Armenii, przypisać należy wpływowi architektury bizantyńskiej, to wpływy te działały nie dopiero na terenie lwowskim, lecz istniały już od początku powsta-



40. Lwów, cmentarz katedry ormiańskiej. Kamień grobowcowy.  
Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

nia planu kościoła, wzorowanego na krymskiej architekturze ormiańskiej. To samo odnieść należy do kopuły, złożonej z glinianych naczyń, wkładanych wieńcowo jedno w drugie, konstrukcji *par excellence* bizantyńskiej, lecz niewątpliwie zastosowywanej już w ormiańskich kościołach Krymu.

Ze względu na wzmiankę ks. Żyły o możliwych wpływach architektury kaukaskiej<sup>1</sup> dodać należy jeszcze, że w tej ostatniej spotykamy apsydy nazewnątrz kościoła przeważnie odgóry sklepione półokrągło, zaś w kościołach ormiańskich na Krymie przykryte są one stożkowym dachem, jak to widzimy także na apsydzie katedry lwowskiej.

Nadto znajdujemy jeszcze inne odchylenie w założeniu katedry lwowskiej od kanonu kościołów ormiańskich w ich azjatyckiej ojczyźnie. Katedra lwowska o za-

<sup>1</sup> Trudno także przyznać rację hipotezie Hołubcia M. (Голубець М., Відкриття середньовічних фресків у вірменському соборі у Львові, Стара Україна, часопис історії і культури, VII—X, Львів 1925, pp. 124—126) oraz Janusza B. (Zabytki monumentalnej architektury Lwowa, Lwów 1928, p. 36), którą M. Hołubiec sam nazywa zresztą »intuitywną impresją«, jakoby katedra ormiańska miała być rzekomo powtórzeniem bizantyńsko-ruskiej budowli dawnej katedry świętojurskiej, z niektórymi tylko naleciałościami, czy odchyleniami, polegającymi na tradycjach ormiańskich, i temi swemi cechami miałaby stanowić pewnego rodzaju bliżej nieokreślony typ przejściowy na naszym terytorjum, pośredni między budowlami cerkiewnymi Halicza a Kijowa. Stosunek chronologiczny jest tu raczej odwrotny, a zdaje się najmniej już ma katedra ormiańska lwowska wspólnego z Kijowem.





41. Ołyka na Wołyniu, dawna brama miejska.  
Fot. Oddział Sztuki i Kultury Woł. Urzędu Wojewódzk.

łożeniu centralnym wykazuje w rzucie poziomym przedłużenie przedniej części nawy ku przodowi, względnie przesunięcie kopuły bardziej ku prezbiterjum i zwichnięcie przez to do pewnego stopnia zasady centralnego założenia. Można by w tem upatrywać wpływy zachodnio-chrześcijańskie, zapatrzenie się może we wzory architektury włoskiej, której przykład długich naw przednich mógł tu działać.

Mimo wszystko, co wyżej powiedziano o katedrze lwowskiej i jej naleciałościach stylowych obcych, całość jednak nie pozostawia żadnych wątpliwości co do ormiańskiego naogół charakteru jej architektury. Gdy jednak podnosiły się głosy, pragnące doszukać się w lwowskiej katedrze ormiańskiej innych znamion stylowych, należy z tego względu podkreślić w najogólniejszych rysach to, co każe

nam ją uważać za dzieło sztuki *par excellence* ormiańskiej.

Prace naukowe ostatnich czasów, Strzygowskiego, Glücka, Toramaniana i innych, nie pozostawiają już dziś żadnych wątpliwości co do odrębności sztuki Ormian i samoistnego jej stanowiska w historii sztuki. Proporcje kościoła ormiańskiego są naogół inne, niż proporcje kościołów, powstałych pod wpływem bizantyńskim. Te ostatnie są masywniejsze, szerzej rozsiadłe, podczas gdy właściwą cechą kościołów ormiańskich jest smukłość. Wskutek podwyższenia dachu, dawniej kamiennego, i podniesienia się poziomu ulicy Ormiańskiej od strony południowej, t. j. głównego wejścia do dawnej katedry, wrażenie to do pewnego stopnia zaciera się. Jednak w całej pełni wrażenie smukłości oddaje wewnątrz najstarszej części kościoła, podkreślone jeszcze wąskimi laskowemi kolumnami, ostrołukami i łukami o t. zw. »oślim grzbiecie« i t. p. Nie są to cechy charakterystyczne stylu bizantyńskiego ani też romańskiego, którego przymieszki usiłowano dopatrywać się w architekturze katedry lwowskiej<sup>1</sup>. Niewątpliwie istnieją liczne analogie między budownictwem romańskim na Zachodzie, a ormiańskim, jednakże raczej możnaby mówić o historycznym oddziaływaniu tego ostatniego na architekturę romańską we wcześniejszych czasach średniowiecza, aniżeli odwrotnie. Pozatem inne szczegóły architektury, jak sam watek murów, kamienne okładziny ścian zewnętrznych i dach z kamiennych płyt, dwunastokątny tambur i jego nakrycie, wejście z południowej strony, przebite w dłuższej ścianie kościoła od strony bocznej nawy przejścia, drążone w filarach pomiędzy apsydami, krużganek arkadowy nazewnątrz katedry, i t. d., wszystko to są cechy charakterystyczne architektury ormiańskiej, które stwierdzają, że nie zasto-

<sup>1</sup> Piotrowski J., Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć, Lwów 1925.

sowano tu budowy o stylu bizantyńskim czy romańskim do wymogów kultu religijnego ormiańskiego, lecz że powstała ona według zgóry obmyślonego i skreślonego planu, jaki stworzyć mógł tylko duch ormiańskiej architektury i dawna kultura artystyczna narodu, który ją zwłaszcza w sztuce budownictwa szczególnie potrafił uwydatnić.

Rozwój form architektonicznych ormiańskiej architektury uwidocznia może najlepiej zestawienie poprzecznych przekrojów czterech kościołów (fig. 22), a mianowicie

we właściwej Armenii kościoła w Ereruk, zbudowanego w VI w., odnowionego w X wieku, kościoła w Tekor, zbudowanego około r. 486, obecnie w ruinie, dalej kościoła w Odzun, zbudowanego w r. 735, a odnowionego w r. 1888, oraz przekroju poprzecznego katedry lwowskiej. Wszystkie te kościoły mają też dobudowane wzdłuż naw bocznych krużganki arkadowe. Katedra lwowska, pomijając jej krymskie naleciałości, w szeregu kościołów azjatyckiej Armenii najbliższą zdaje się być kościołowi w Odzun. Pokrewieństwo jej form architektonicznych z przytaczaną dotąd zazwyczaj dla porównania katedrą w Ani jest znacznie dalsze.

Jeżelibyśmy katedrę lwowską oczyścili z jej dobudówek i przyczepek, jeśliby przed oczyma naszymi stanęła sama tylko pierwotna świątynia taka, jaką była w początkach XV wieku, zostałyby wtedy uwydatnione całe jej harmonijne piękno proporcji, cały odrębny stylowy a spokojny wdzięk jej architektury.

Kształt łuków (fig. 23), jakie zastosowano w dawnej części katedry, stanowi jakby skalę przejść od najłagodniej, lekko tylko zaostrego w łukach apsydy środkowej (a-a), poprzez ostre łuki zachodniej części naw bocznych od strony nawy głównej (b-b), do skłaniającego się ku »oślemu grzbietowi«, na konsolach opartego łuku bocznych apsyd od strony transeptu (c-c) i łuku »perskiego« w przejściach filarów między apsydami (d).

Wpływy owej, według podziału Toramaniana czwartej epoki sztuki ormiańskiej, której początek kładzie on na koniec XII wieku, a w której zaznaczają się wpływy persko-arabskie, znajdujemy w ostatnio wymienionych łukowych sklepieniach katedry. Jeżeli sklepienie ostrołukowe w apsydach i ostrołukowy kształt okien tkwią w dawnych tradycjach architektury ormiańskiej, to łuk w kształcie »oślego grzbietu«, oraz łuk zwany łukiem perskim, stanowiący sklepienie przejść w filarach między apsydami, jest dobitnym znakiem widowym wpływów persko-arabskich.



42. Łuck, synagoga.

Fot. Wydziału Zabytków Towarzystwa Straży Kresowej.





43. Kaffa, dzwonnica przy kościele ormiańskim św. Sergjusza.

Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.

Byłoby to zresztą może wydzięczenie się ze strony muzułmańskiego Wschodu wobec chrześcijańskiej Armenji. Od niej bowiem sztuka muzułmańska prawdopodobnie przedtem przejęła łuk o kształcie podkowy, którego prototyp znajdujemy w Armenji już w V wieku.

Zastanowić się jeszcze należy nad pozycją, jaka w dziejach sztuki wyznaczona być ma lwowskiej katedrze ormiańskiej.

W rozstrzygnięciu tego zagadnienia uwzględnić należy w jaknajszerszej mierze czynniki geograficzne.

Geografja sztuki w czasach ostatnich zyskała sobie prawo obywatelstwa wśród historyków sztuki przy równoczesnem zastosowaniu metody typologicznej i jest przez nich uwzględniana w coraz większej mierze. Dotyczy to zwłaszcza dziejów architektury. W niniejszem studjum sięgnąć też musimy do geografji sztuki i tą drogą zdołamy znaleźć właściwe miejsce dla interesującego nas tu zabytku. Raz jeszcze zatem rzut oka poświęcić należy drodze, jaka prowadzi z Armenji właściwej do Lwowa i do lwowskiej katedry ormiańskiej.

Przypomnieć trzeba, że Lwów leży na dziale wód morza Bałtyckiego i Czarnego. Leży też na granicy dróg wodnych, niosących ze sobą odmienne czynniki cywilizacyjne i kulturalne. Swą katedrą ormiańską wchodzi Lwów w zasięg terytorjalny tych form artystycznych, które są charakterystyczne dla morza Czarnego.

Morze Czarne, podobnie jak morze Śródziemne, ma charakter zbiorowiska wód wybitnie śródlądowego. Kurt Gerstenberg i Gustaw Haas udowadniają, że sztuka wybrzeża jednego morza posiada ten sam charakter im bardziej morze ma charakter śródlądowy<sup>1</sup>. Morza łączą sztukę krajów naprzeciw siebie leżących po obu ich stronach, rzeki raz ją łączą, to znów rozdzielają.

Stwierdziłem już wyżej (rozd. II), jak formy architektoniczne, wychodzące z Armenji, przekroczywszy góry Kaukazu, wędrują od południowego wschodu. Przybywszy na Krym wraz z emigrantami wyszłymi z Armenji, ustalają się w tamtejszych kościołach ormiańskich i z Krymu wkraczają w południowo-wschodnie województwa Rzpltej Polskiej. Okrążając półkołem morze Czarne, w dalszym ciągu

<sup>1</sup> Strzygowski J., Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage. Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Wien, B. 61, 1908, pp. 20, 153. — Gerstenberg K., Ideen zu einer Kunstgeographie Europas. Bibliothek der Kunstgeschichte herausg. v. H. Tietze, B. 48/49, Leipzig 1922. — Haas G., Zum Problem der Geographie in der Baukunst Europas. Geographische Zeitschrift, Jahrg. 33, 1927, pp. 88.

sztuka ormiańska przez Mołdawję spotyka się znów w ówczesnych tureckich krajach, zarówno europejskich, jak azjatyckich, z wpływami dawnej ormiańskiej architektury, sięgającemi tam z wyżyn azjatyckiej Armenji, częściowo także przez ormiańską niegdyś Cylicję. Droga ta wpływów sztuki ormiańskiej prowadzi zatem dokoła przez kraje, przytykające do wybrzeży morza Czarnego.

W tym wieńcu krajów czarnomorskich, stanowiącym teren ekspansji architektonicznych form ormiańskich w średniowieczu, Lwów odgrywa nie najmniejszą rolę. Leżąc na dziale wód morza Bałtyckiego i Czarnego, jest on też ostatnią placówką architektury ormiańskiej, wysuniętą najdalej ku północnemu zachodowi.

Uwzględniając momenty, dotyczące geografji sztuki, przejść należy do drugiego ważnego momentu — dróg handlowych. Ten czynnik ogranicza się w naszym wypadku do jednego odcinka dróg, i to lądowych, jakie stworzył handel genueński, prowadzący w średniowieczu z Krymu, stanowiącego centrum handlowych kolonij genueńskich, ku północnemu zachodowi do Lwowa, a stamtąd dalej ku zachodowi Europy z jednej strony, zaś do Tany (Azowa) ku wschodowi, a dalej do Persji i Indji z drugiej strony. Rola, jaką obok Genueńczyków odgrywali w handlu kupcy ormiańscy i ormiańscy pośrednicy w miastach i faktorjach genueńskich, rozstrzygała zarazem o drogach ekspansji architektury ormiańskiej. Końcowym punktem, do którego sięgało w wiekach średnich ku zachodowi osadnictwo trudniących się handlem Ormian, był znowu Lwów.

W zasięgu terytorjalnym ormiańskiej architektury średniowiecznej stwierdzamy pewnego rodzaju promieniowanie. Jeżeli kaukaska architektura Gruzji, prócz wpływów Bizancjum, oddziaływała w kierunku północnym na kształtowanie się architektury kościelnej szerokich obszarów Rosji, to Armenja azjatycka była znów centrem, z którego rozchodziły się wytworzone tam wzory form architektonicznych wokół wybrzeży morza Czarnego. Dzieło Strzygowskiego ustala różne typy budowli macierzystej architektury kościelnej średniowiecznej Armenji. W ekspansji swej architektura ormiańska po drodze wędrowek emigrujących ze swej ojczyzny Ormian przybiera obce naleciałości. Typy macierzyste, spotykane w Armenji, znajdujemy w innych krajach czarnomorskich, powtórzone z pewnemi odmianami. Na przykładzie naśladownictw katedry w Ani stwierdzić możemy, jaki wpływ miały kla-



44. Lwów, wieża katedry ormiańskiej przed odnowieniem. Rysunek Jana Matejki.





45. Lwów, katedra ormiańska. Sklepienie w przejściu wieży.

Fot. K. Skórski.

syczne w swym stylu budowlę Armenji na późniejsze budownictwo.

Dla tej ormiańskiej architektury kolonjalnej, jeśliby ją można tak nazwać, centrem dalszem zdaje się być Krym, Kaffa w szczególności. Jednak i szczupłe materiały, dotyczące budownictwa średniowiecznej Kaffy, traktowane porównawczo, pozwalają stwierdzić wpływ ormiańskich kościołów Krymu w dwóch kierunkach: z jednej strony na architekturę kościelną Mołdawji, z drugiej strony na ormiańskie zabytki budownictwa południowo-wscho-

dnich kresów Rzpltej Polskiej. Wpływy te znów związane są ściśle z drogami handlowymi i osadnictwem ormiańskim w tych krajach, wywodzącem się z Krymu.

W Mołdawji wpływ architektury ormiańskiej przejawia się nietyle w samych ormiańskich zabytkach budownictwa<sup>1</sup>, ile w przejściu jej elementów w prawosławnej architekturze kościelnej tego kraju. Charakterystyczną cechą kościołów mołdawskich stanowi na czterech wielkich rozmiarów łukach naosu oparty, za pośrednictwem pendentywów wznoszący się w górę krótki tambur cylindryczny, składający się znów z czterech łuków, opartych na kluczach łuków niższej kondygnacji. M. Jorga<sup>2</sup>, przyjmując twierdzenie M. Balşa o ormiańskich wpływach tej konstrukcji kościołów mołdawskich, wskazuje z jednej strony na Krym, skąd oddziaływać mogła na Mołdawię architektura ormiańska, z drugiej strony na Grecję<sup>3</sup>. Architektura kościołów mołdawskich miałyby według M. Jorgi być syntezą wpływów ormiańsko-greckich. Macler<sup>4</sup>, a taksamo i G. Balş<sup>5</sup> przemawiają w tej kwestji raczej na korzyść wpływów ormiańskich.

W południowo-wschodnich województwach Rzpltej Polskiej nie możemy mówić w średniowieczu o wpływach ormiańskich, lecz wprost o samych zabytkach architektury ormiańskiej, odcinających się ostro od innych, zarówno zachodnich (goty-

<sup>1</sup> Ștefănescu I. D., *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris 1928, p. 21 w nocie: »Des Arméniens venus de Caffa par la Galicie ont fondé à Suceava, à Botașani, à Jassy, à Roman, des églises de pierre qui ne subsistent plus que restaurées à plusieurs reprises et ayant perdu tout caractère.« <sup>2</sup> *Comptes-rendu du I<sup>er</sup> Congrès international des études byzantines 1924*, publ. par C. Marinescu, Bucarest 1925, pp. 24—25. <sup>3</sup> Przez żonę hospodara Stefana Wielkiego, Greczynkę, księżniczkę Mangup. Mangup była to twierdza średniowieczna na Krymie, do r. 1475 we władaniu książąt, potomków cesarzy bizantyńskich i trapezunckich. <sup>4</sup> Macler F., *Trois conférences sur l'Arménie faites à la fondation Carol I à Bucarest. Annales du Musée Guimet*, t. 49, Paris 1929. <sup>5</sup> Balş G., *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine. Communication faite en III<sup>e</sup> Congrès des études byzantines, Valenii-de-Munte 1931.* — Jaffé, Curtea de Argeș, Berlin 1911.

ckich) jak i rusko-bizantyńskich, na naszym terenie. Droga, na której je spotykamy w Polsce, prowadzi z Krymu przez Kamieniec Podolski do Lwowa. W ten sposób i w tym zakresie południowo-wschodnie kresy Rzpltej, Lwów w szczególności, wchodzi w zakres kultury artystycznej krajów, okalających morze Czarne, a lwowska katedra ormiańska jest z tego punktu widzenia niezmiernie interesującym przejawem wpływów kulturalnych, idących do nas znad morza Czarnego. Z tego punktu rozpatrywana lwowska katedra ormiańska jest też wybitnym zabytkiem sztuki tych krajów. Lwów, leżący na pograniczu świata zachodniej kultury w okresie czasu bliskim schyłku średniowiecza, zyskał w niej budowlę o formach architektury niezwyklej, nadającą miastu coś jakby z cech egzotyizmu. Dziś jest ona jedynym swego rodzaju zabytkiem, najdalej wysuniętą ku północnemu zachodowi historyczną pamiątką artystycznej kultury i pomnikiem budownictwa dawnych Ormian. Żałować przychodzi tylko, że najdawniejsza, średniowieczna jej część nie dochowała się do naszych czasów w swej pierwotnej postaci, że z biegiem czasu i w toku licznych restauracyj straciła wiele ze swych charakterystycznych cech stylowych.

#### IV

#### WSCHODNIA DEKORACJA ORNAMENTALNA ZABYTKÓW LWOWSKICH

Wpływ sztuki Islamu na sztukę ormiańską. — Ornamenty kamienne wnętrza katedry, ich stylowe znamiona sztuki Islamu. — Ormiańscy kamieniarze i rzeźbiarze w Polsce a lwowscy kamieniarze i rzeźbiarze w Mołdawji w XV—XVII wieku. — Łączność stylowa zabytków lwowskich i wołoskich. — Architektura wieży katedry ormiańskiej, obramienia okienne, portale, półkolumny i ich analogje w sztuce mołdawskiej. — Wpływ sztuki Wschodu na wytworzenie się pewnych typów architektonicznych i dekoracyjnych na kresach południowo-wschodnich Rzpltej. — Kamienne grobowce.

Poza samą architekturą lwowskiej katedry ormiańskiej zainteresowanie nasze budzi niemniej oryginalna i gdzieindziej niespotykana dekoracja ornamentalna. Podobnie jak w architekturze, na pierwszy rzut oka uderza odrębny jej styl, brak wszelkich przedstawień figuralnych, powikłany, plecionkowy, to znów częściowo roślinny, gdzieindziej znów jakby z ciesielskiej techniki zdobniczej wzięty ornament. Widzimy go zarówno wewnątrz katedry, jak i nazewnątrz dostrzegamy go w jej najbliższym otoczeniu, na kamieniach grobowcowych, w szczegółach dekoracji architektonicznej wieży, opodal stojącej i służącej jako dzwonnica. Zdajemy sobie sprawę z tego, że te dekoracje ornamentalne nie mogą pochodzić z jednego czasu, że na ich powstanie działać musiały różne wpływy, że Wschód miesza się w nich niekiedy z Zachodem.

O wiele więcej niż architektura, przyjęła elementów obcych w ciągu wieków w sztuce ormiańskiej dekoracja ornamentalna. Można powiedzieć, że uległa ona wprost pewnego rodzaju niwelacji, a dawne jej odrębne cechy rozplynęły się w ogólnowschodniej dekoracyjnej sztuce Islamu. Tak było w szczególności z ornamentalną dekoracją ormiańskich dzieł architektury, tworem tych czynników, które w ciągu zmian politycznych i podbojów, jakie przechodziła Armenja, bardziej podlegały wpływom panujących warstw, to perskiej, to arabskiej, to seldżuckiej, to wreszcie osmańskiej. Tylko duchowieństwo ormiańskie, trudniące się iluminowaniem rękopisów, pozostających w związku z kultem religijnym, potrafiło dłużej zachować odrębne cechy stylowe swej sztuki. Lecz i iluminatorstwo, o ile chodzi o figuralne przedstawienia, w ikonografji uległo znów wpływom sztuki bizantyńskiej.

W związku z temi przeobrażeniami, jakim, począwszy od XII wieku, ulegała



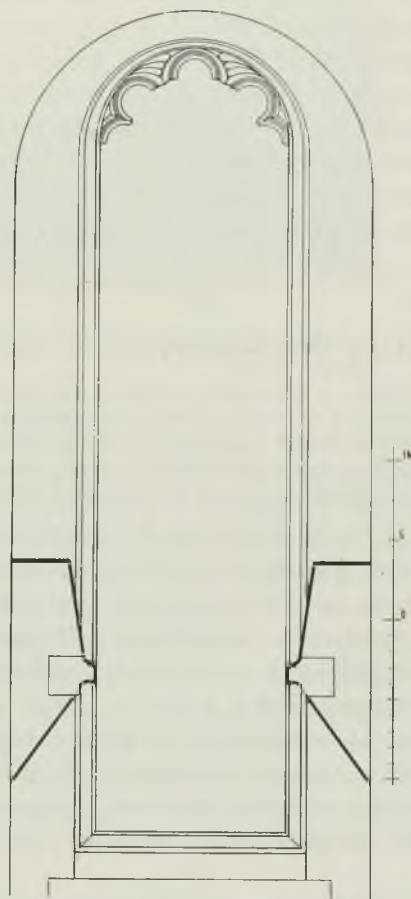
ormiańska sztuka dekoracyjna, rozważyć należy charakter dekoracji wnętrza katedry lwowskiej, dekoracji związanej najściślej z jej architekturą. Powstała ona w okresie wpływów sztuki Islamu na Ormian. Wpływy te, zrazu wzajemne, coraz bardziej szcześnie przechylały się na korzyść sztuki Islamu. Do niej bowiem stosować się musieli liczni ormiańscy budowniczowie, kamieniarze i rzeźbiarze, odbierający zamówienia i pracujący dla muzułmańskich panów swego kraju.

Utalentowani architekci ormiańscy, nie znajdując zatrudnienia u swoich, idą w służbę Turków, wnosząc w ich sztukę elementy sztuki ormiańskiej. Mimar-Sinan, Ormianin (1489—1578), słynny budowniczy turecki, jest najlepszym tego przykładem. Na wzór Sinana ceni się w Turcji i później ormiańscy architekci, kamieniarze i rzeźbiarze, a stanowisko ich ustala się na długie czasy. Jeszcze w początkach XVIII w. powszechny jest w Stambule typ ormiańskiego budowniczego (fig. 24). Przedstawia go w sztychu przebywający nad Bosforem w r. 1712 cudzoziemiec z Zachodu<sup>1</sup>.

Wzajemne przenikanie i wymieszanie motywów jest naogół charakterystyczne dla sztuki azjatyckiej. Chiny udzielały swych wpływów i motywów Persji. Perskie motywy czerpali znów Arabowie, zarówno jak Turcy i Ormianie, pełną ręką.

wanych przez Arabów, Seldżuków, Turków i Ormian, zechcemy sięgnąć dalej wstecz, do źródeł, skąd i oni przeważnie brali te motywy.

Z czasów budowy katedry zdaje się pochodzić związany z nią ściśle, rzeźbiony w kamieniu ornament filarów (fig. 25), dzielących apsydę środkową od apsyd bocznych, zamieszczony na tej stronie filarów, która jest zwrócona ku środkowej części



46. Lwów, katedra ormiańska. Obrazienie wewnętrzne okna wieży.  
*Zdjęcie Inst. Archit. Pol. Polít. Lwowsk.*

Wzajemnie u Ormian i w Bizancjum zapożyczyła się architektura turecka, a chrześcijańscy Ormianie byli znów tymi, którzy nieśli z sobą i rozpowszechniali elementy sztuki Islamu. Jeżeli dodamy do tego tkwiące we wszystkich odgałęzieniach sztuki starego Orjentu elementy sztuki hellenistycznej, otrzymamy barwny, lecz powikłany obraz zazębiających się wzajemnie wpływów, motywów, które odkrywa i wyróżnia od siebie wzajemnie dopiero analiza naukowa. Okres, na którego czas trwania przypada powstanie dekoracji plastycznej lwowskiej katedry ormiańskiej, nazwano w sztuce ormiańskiej arabskim lub seldżuckim. Jednak równie dobrze możnaby go nazwać i perskim, jeśli w śledzeniu pochodzenia form dekoracyjnych, zastosowy-

<sup>1</sup> Recueil de cent estampes representant différentes nations du Levant tirées sur les tableaux peints d'après Nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol ambassadeur du Roi a la Porte et gravées en 1712 et 1713 par les soins de Mr La Hay, Paris 1714.

katedry pod kopułą. Ornament to niewyszukany, składający się z długich lasek czy wałków, łamanych i przecinających się w pewnych odstępach. Pola między laskami wypełniono podczas ostatniej restauracji katedry złotą mozaiką z czerwonymi krzyżami w środku każdego pola. Wszystko przemawia za tem, iż ornament ten jest współczesny powstaniu samej katedry, a nie został dopiero później wyrzeźbiony w kamiennych jej filarach.

Zupełnie analogiczny ornament, znajdujemy w jednym z portali wewnątrz kościoła św. Jana Chrzciciela w Kaffie (fig. 26), częściowo wyrąbany dziś w górnej części prostokątnych niegdyś drzwi, podwyższonych później i wyokrąglonych u góry. Fakt, że ten sam motyw ornamentalny znajdujemy w jednym z pochodzących również z XIV w. kościołów ormiańskich dawnej Kaffy, stwierdza raz jeszcze związki architektoniczne lwowskiej katedry z ormiańską architekturą kościelną Kaffy. Podobne motywy płaskorzeźbione znajdujemy zresztą i w ormiańskich kamiennych grobowcowych. Niebrak ich także w dekoracji architektonicznej sztuki Islamu.

Do najdawniejszych rzeźb dekoracyjnych wnętrza katedry należy zapewne także gzyms, obiegający górą apsydę główną. Ma on cechy jakby transponowanej w kamień rzeźby w drzewie ciętej, z charakterystycznymi ostremi wgłębieniami (fig. 27). Z dawnego gzymsu pozostały jednak drobne tylko fragmenty, a całość została odtworzona na ich podstawie w czasie ostatniej restauracji katedry (fig. 28). Liczne analogie tego typu dekoracji znajdujemy zarówno wśród zabytków Armenii, jak i w sztuce seldżuckiej, arabskiej (maurytańskie *artesonada* w Hiszpanji, wykonywane także w stiuku). Wywodzić ma się ten typ ornamentu, zwanego zazwyczaj stalaktytowym, z dawnej sztuki syryjskiej. Ornamenty tego typu w średniowieczu znajdujemy zresztą i na terenie Armenii (Ani<sup>1</sup>, Amagu<sup>2</sup> i t. d., fig. 29); przypisać je należy może działającym w tym czasie już w Armenii wpływom seldżucko-



47. Balinesti, wieża cerkwi. Sklepienie.  
Według Jorga-Balș, *L'art roumain*.

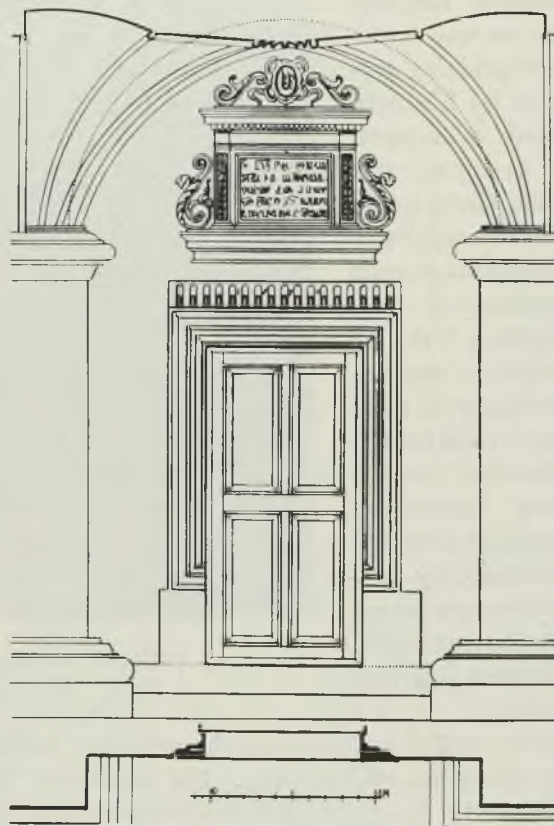
<sup>1</sup> Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 825, fig. 776. Ob. także fryz i strop sali bibliotecznej kościoła św. Jerzego w Ani z XI wieku. — Kurkjan, *Liste de vues photographiques des ruines d'Ani*, collection de stéréoscope. Vienne, fot. 39. — Glück H., *Die christliche Kunst des Ostens*, Berlin 1923. <sup>2</sup> Glück H., *Das Kunstgeographische Bild Europas um Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance*. Monatshefte für Kunstwissenschaft, XIV, 1921.



arabskim. Ten rodzaj dekoracji ornamentальной przechodzi również do architektury tureckiej. Spotykamy go w meczetach Azji Mniejszej, zwłaszcza w dekoracji stropów, fryzów, stalaktytowych wnęk w Brusie<sup>1</sup>, w Konji<sup>2</sup> i gdzieindziej. Jest to naogół jeden z najbardziej rozpowszechnionych w sztuce Islamu typów dekoracji.

Drogę wędrówek tego motywu zdobniczego między Turcją azjatycką a Lwowem znaczy ornament, który znajdujemy w moldawskiej cerkwi katedralnej w Curtea de Argeș, późniejszy jednak co do czasu powstania od lwowskiego (fig. 30).

Znamiona stylowe islamskiego Wschodu nosi także wysoce oryginalna chrzcielnica kamienna, wpuszczona wewnątrz w ścianę katedry od strony południowej (fig. 31), dziś niestety zniekształcona przez barbarzyńskie wyrąbanie jej górnej części. Na charakter sztuki Islamu wskazują kręcone kolumniki po bokach basenu na wodę święconą, których analogję znajdujemy w kopule kościoła w Sarincz<sup>3</sup>, a które Strzygowski<sup>4</sup> uważa za zjawisko wyjątkowe na terenie Armenii. Spotykamy jednak podobne kolumny w mauzoleum w Wostan koło jeziora Wan<sup>5</sup>. Uwagę zwraca również ornament ugóry wnęki, w której umieszczono chrzcielnicę.



48. Lwów, dawny sąd ormiański. Portal z r. 1570.  
*Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowski.*

Analogję jego znajdujemy w dekoracji filaru apsydy kościoła klasztorowego w pobliżu Kaffy<sup>6</sup> (fig. 32). Podobny do niego motyw znajdujemy już w kopule irańskiej warowni Tasz-Rabat<sup>7</sup>, w dekoracji t. z. zielonej moszei, Jeszil-dżami w Brusie<sup>8</sup> i wielu innych zabytkach Wschodu muzułmańskiego. — I ten także motyw zaliczyć należy do najbardziej rozpowszechnionych w sztuce Islamu, tkwiący pochodzeniem swym w najdawniejszych tradycjach, przekazywanych przez jedne ludy Wschodu innym wraz z zdobyciami terytorjalnymi i migracją różnojęzy-

cznych plemion, poprzez zmiany polityczne i religijne. Lecz niesame tylko poszczególne motywy ornamentacyjne wzięto ze sztuki Islamu.

<sup>1</sup> Parvillée L., *Architecture et décoration turques au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1874, tabl. 26. — Wilde H., *Brussa, eine Entwicklungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien unter den ersten Osmanen*, Berlin 1909.  
<sup>2</sup> Sarre F., *Konia, seldschukische Baudenkmäler*, Berlin. <sup>3</sup> Ghica-Budești N., *Evoluția arhitecturii în Muntenia*. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul 1927, fasc. 53--54, tabl. LXXI, fig. 153.  
<sup>4</sup> Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 517, fig. 556. <sup>5</sup> Bachmann W., *Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan*, Leipzig 1913, tabl. 52. <sup>6</sup> Dziś we wsi Sułtanowka, odległej o 7 klm od Teodozji. <sup>7</sup> Strzygowski J., o. c., fig. 645. <sup>8</sup> Parvillée L., o. c. tabl. 26

Całość wnętrza ściennej przypomina inne, niezmiernie dekoracyjnie pojęte wnętrza, w ścianach i pilastrach meczetów tureckich, jak np. Jeszil-dżami czy Jyldyrym-Bajezid w Brusie, i w innych<sup>1</sup>. Wnętrza te zazwyczaj zdobne są w stalaktytowe ornamenty, podobnie jak wnętrza mihrabów. Tę koncepcję wnętrza, ze sztuki Islamu wziętą, zastosowano w katedrze ormiańskiej do chrześcijańskiego kultu, dodając u dołu wgłębienie na wodę święconą.

Tak samo do wpływów sztuki Islamu zaliczyć należy płaskorzeźbiony ornament, przebiegający podwójną wstęgą nad łukiem tęczy apsydy środkowej (fig. 33). Niższa wstęga to łączona ze sobą trójliście ku górze zwrócone, wyższa zaś to plecionkowo łamany ornament, biegnący jednym ciągiem nieprzerwanie. Tło w obu ornamentach wypełniono niedawno w sposób niezbyt szczęśliwy złotą mozaiką, przez co straciły one na charakterze. Ów w górnej wstędze znajdujący się, łamany pod kątem ornament płaski, który wypełnia powierzchnię wstęgi, uważany jest za typowo seldżucki motyw dekoracyjny<sup>2</sup>. Ów zaś w niższej wstędze ornament, w którym zaznaczają się płasko i szeroko traktowane



49. Lwów, pałacyk arcybiskupów ormiańskich. Portal w dziedzińcu.

Fot. K. Skórski.

składały się na wytworzenie ornamentalnych dekoracji islamskich. Charakterystyczne jest przytem, że wśród ornamentów, jakie znajdujemy w katedrze lwowskiej, nie widzimy motywów roślinnych, tak rozpowszechnionych w sztuce Islamu.

Nieliczne zresztą wymienione tu dekoracje ornamentalne katedry lwowskiej niewiele może odbiegają swym powstaniem od czasów, w jakich zbudowano lwowską

płaskorzeźbiony ornament, składające się razem jakgdyby na motyw trójliścia, to znów motyw perski, przejęty od Persów także w architekturze seldżuckiej. I jeden i drugi ornament znajdujemy bardzo często w meczetach i medresach Konji<sup>3</sup>.

Musiło być dawniej niewątpliwie więcej dekoracyjnych płaskorzeźb w najstarszej części kościoła, zniszczonej w czasach pożarów, wielokrotnych restauracji i przeróbek. Te, które zachowały się, wykazują wybitne wpływy sztuki Islamu, form, spotykanych u schyłku średniowiecza na terenie imperjum otomańskiego, w których jednoczą się i zlewają różnolite elementy, jakie w ciągu wieków

<sup>1</sup> Wilde H., Brussa, eine Entwicklungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien, Berlin 1909, fig. 30, 55. <sup>2</sup> Wilde H., o. c., p. 4. <sup>3</sup> Sarre F., Konia, seldschukische Baudenkmäler, Berlin, zob. także fryz na portalu w zamku Mahmudije w Kurdystanie i w Achlat (Iki Türbe). — Bachmann W., Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig 1913, tabl. 4 i 49.

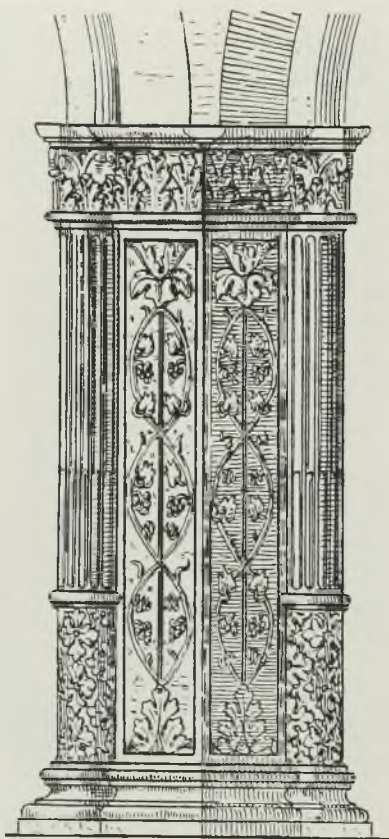


katedrę ormiańską. W zabytkach tureckich np. Brusy i Konji w Azji Mniejszej odnajdujemy analogiczne do nich formy dekoracyjne w ciągu XIV i XV w.<sup>1</sup> Toteż wiek XV uważać należy za ostateczny termin powstania dekoracji plastycznej lwowskiej katedry, względnie zabytków, jakie się w niej zachowały.

Prócz tej reszty ocalałych po nasze czasy dekoracyj architektonicznych katedry, zwracają uwagę naszą liczne rozsiane po ścianach jej wnętrza krzyżyki.

Ormianie przed unją z Kościołem katolickim, która nastąpiła w Polsce w r. 1629, byli monofizytami, nie uznawali i zwalczali tezy soboru chalcedońskiego (rok 451). W tradycjach kościoła ormiańskiego leżał brak obrazów świętych w kościele, które wprowadziło dopiero panowanie bizantyńskie (1004—1084). Pozostała jednak podkreślana na każdym kroku cześć dla symbolu krzyża. Zwyczaj wykonywania w kościołach krzyżyków wotywnych (*haczkar*) łączy się też z ormiańskim kultem religijnym. Jak wota w kościele zachodnim, tak u Ormian krzyżyki, wykonane wewnątrz i zewnątrz murów kościoła, zwane także niesłusznie krzyżkami nestorjańskimi<sup>2</sup>, podobną spełniały rolę.

Krzyżyki wotywny, wykute w murze na różnych miejscach wewnątrz kościoła (fig. 34), niektóre nawet całkiem wysoko, wykonane są w katedrze lwowskiej w płaskim ornamencie otoczone były oddolną plecionkowym i liściowym ornamentem t. zw. półpalmety, otaczającym dolne ramię krzyża. Na niektórych, nielicznych tabliczkach wotywnych widzimy po trzy krzyżyki obok siebie, przyczem środkowy jest większy, dwa zaś po bokach mniejsze. Rzadko one są jednak zaopatrzone datami.



50. Lwów, klasztor benedyktynek ormiańskich. Półkolumny w krzyż-ganku.

Według rysunku M. Kowalczyka w *W. Łozińskiego Sztuce lwowskiej*.

mencie na wklęsłym tle w najrozmaitszym kształcie. Zazwyczaj jest to krzyż grecki równoramienny, często t. z. *crux gemmata*, niekiedy krzyż patryarchalny, dwukrotnie u dołu przekreślony. Obok niektórych krzyżyków znajdują się wkręśloni w kółko monogramy ich fundatorów. Ze znalezionych nad niektórymi krzyżkami dziur w murze, w które wtykano kołki z drzewa, wynika, że wbijano w nie gwoździe czy haczyki, na których zawieszano na łańcuszkach lampki, zwisające poniżej i oświetlające krzyż wotywny. Bogatsze w ornamentację niż zwykłe, wykute w ciosowych kamieniach, są czasem krzyżyki rzeźbione w miękkim materiale, alabastrze. Tabliczki alabastrowe wpuszczane były w mur, a na nich płaskie, jakby we wstęgowym ornamencie wykonane krzy-

<sup>1</sup> Wilde H., *Brussa, eine Entwicklungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien*, Berlin 1909, fig. 30, 55. — Parvillée L., *Architecture et décoration turques au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1874, tabl. 26. — Sarre F., *Konia, seldschukische Baudenkmäler*, Berlin. <sup>2</sup> Strzygowski J., *Asiens bildende Kunst in Stilproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung*, Augsburg 1930, p. 317.

Z zachowanych po nasze czasy w lwowskiej katedrze jedną z najdawniejszych zdaje się być tablica wotywna, większa od innych, Jana Marjanesa i Elżbiety, jego żony, z r. 1427<sup>1</sup>, znajdująca się na północnej ścianie apsydy głównej wewnątrz katedry, z charakterystycznym o fantastycznych konturach ornamentem (fig. 35).

Ornament liściowy, t. zw. półpalmety, o którym wyżej była mowa, a który w lwowskiej katedrze znajdujemy na wotywnych krzyżykach (fig. 36), sięga tradycjami swymi daleko wstecz. Znajdujemy go np. na kapitelach sasanidzkich z Bisutum<sup>2</sup>. W literaturze naukowej nazwany został on »półpalmetą perską«. Ten często spotykany rodzaj dekoracji w sztuce ormiańskiej przypisać należy znów wpływowi sztuki Islamu, perskiej w szczególności. Widzimy go na kamieniu grobowym z Martiros w Armenji, jednym z najwcześniejszych, pochodzącym według napisu na nim, z r. 1229 (724 ery ormiańskiej)<sup>3</sup>. Na ścianach lwowskiej katedry mamy go całe mnóstwo.

Z motywem ornamentu półpalmety perskiej, widzianej z profilu, łączy się zazwyczaj motyw ornamentalny plecionki. Jest on szczególnie częsty na całej przestrzeni Transkaukacji, zarówno w Gruzji jak i w Armenji. Spotykamy go zresztą także na Zachodzie w sztuce romańskiej. Myślą przewodnią rozważań na ten temat w dziele wątpliwie przez majstrów ormiańskich. Stwierdzić należy zatem, że zasięg wpływów sztuki Islamu jest szerszy, a lwowska katedra ormiańska nie jest sama dla siebie



51. Mangalja w Rumunji, turecka stela nagrobkowa.  
Fot. N. Źatju w Bukareszcie.

Baltrušaitisa<sup>4</sup>, który przeprowadził obszerną analizę form plecionki i palmety i wzajemnego ich stosunku do siebie, jest stwierdzenie tendencji analitycznej dekompozycji tego rodzaju form w sztuce Wschodu, a syntezy ich w sztuce romańskiej Zachodu. Formy lwowskich *haczkarów*, jak nazywano krzyżyki wotywny, wraz z ich dekoracją półpalmety i plecionek, zaliczyć należy także na podstawie tych kryteriów do dekoracji Wschodu.

Prócz wymienionych tu, nielicznych zachowanych dekoracji plastycznych w samej katedrze, oraz prócz krzyżyków wotywnych znajdujemy jeszcze we Lwowie, poza samą katedrą ormiańską, zabytki o podobnym charakterze dekoracji islamskiego Wschodu, przyniesionych na nasz teren nie-

<sup>1</sup> Napis brzmi w transliteracji: Surp Nszans Barechos e Howannesi Marianesi Chadun Elisabed 876. — Dyrektorowi Muzeum w Teodozji, p. N. S. Barsamowowi, zawdzięczam zbiór 25 zdjęć fotograficznych krzyżyków wotywnych ze ścian kościołów ormiańskich dawnej Kaffy, analogicznych do krzyżyków w lwowskiej katedrze. <sup>2</sup> Strzygowski J., *Asiens bildende Kunst etc.*, fig. 563. Podobnie motyw ten znajdujemy w t. zw. skarbie albańskim: Strzygowski J., *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig 1917, p. 69. <sup>3</sup> Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 721, fig. 689. <sup>4</sup> Baltrušaitis J., *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie. Études d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon*, Paris 1929, tabl. XXXIV, XXXV i inne.

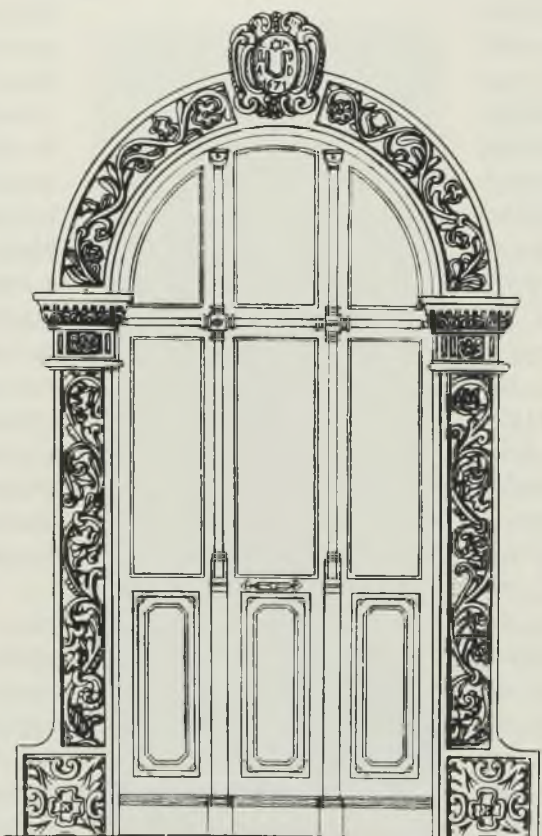


oazą, w której wpływy te izolowane możemy obserwować. Droga, którą one idą, prowadzi znad morza Czarnego, a tymi, którzy je stamtąd przenoszą na nasz teren, są Ormianie.

Rysunkowi architekta Tadeusza Mokłowskiego<sup>1</sup> zawdzięczamy dochowanie wiadomości o portalu jednej z nieistniejących dziś lwowskich kamienic ormiańskich (fig. 37). Portal ten wykonany był w kamieniu, a zdobił go charakterystyczny wschodni ornament. Analogję tego ornamentu znajdujemy wśród zabytków ma-

chożenia; napisy na nich, deptane nogami, z biegiem czasu zatarty się. Częściej cechy stylistyczne ornamentu mówią o ich chronologii. Podobny ornament układali mianowicie w Brusie murarze (fig. 38) z cegieł, kładzionych warstwami naprzemian z warstwami drzewa (*Fachwerkmauer*)<sup>2</sup>. Sposób układania także innych warstw cegieł tego samego muru, o linjach łamanych pod kątem, przypomina znów motywy zdobnicze kamieni grobowcowych na cmentarzu, okalającym katedrę lwowską.

Szczególnie ten rodzaj ornamentu długo utrzymuje się we Lwowie na ormiańskich kamieniach grobowcowych. Kamienie te pochodzą z różnych okresów czasu. Niezawsze też daty wskazują czas ich po-



52. Lwów, katedra ormiańska. Portal od strony zakrytyj.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

chożenia; napisy na nich, deptane nogami, z biegiem czasu zatarty się. Częściej cechy stylistyczne ornamentu mówią o ich chronologii.

Do najdawniejszych należą zdaje się dwa kamienie, z których jeden przedstawia żłobiony w płaskiej płycie ornament geometryczny<sup>4</sup>, podobny do występującego na dekoracjach drewnianych stropów maurytańskich<sup>5</sup>. Drugi z nich, również wklęsło żłobiony, łączy cechy ornamentu wschodniego w bordjurze z napisem ormiańskim i monogramem w środkowym polu, w którym umieszczono tarczę o kształcie zachodnim, spotykanym w okresie gotyku (fig. 39, 40).

Geneza form, które spotykamy w katedrze lwowskiej w płasko w kamieniu rzeźbionych dekoracjach archiwolt, gzymsów, krzyżyków wotywnych, wiedzie nas na drogę stwierdzenia wpływów sztuki Islamu u Ormian; oni to przynoszą je na nasz teren.

<sup>1</sup> Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, 1912, p. CCCCX. <sup>2</sup> Wilde H., Brussa etc., Berlin 1909, p. 127, fig. 197. Motyw sam zdaje się być syryjski, cf. Sarre F. u. Martin F. R., Ausstellung von Meisterwerken der muhammedanischen Kunst, II, München 1912, tabl. 152. <sup>3</sup> Cf. także Prisse d'Avesnes, La décoration arabe, Paris 1885, tabl. 71. <sup>4</sup> Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, p. CCCCX. <sup>5</sup> Ob. także ormiański kamień grobowy, reprodukt. u Strzygowskiego, Asiens bildende Kunst etc., Augsburg 1930, p. 349, fig. 359, oraz przeźrocza kamienne, reprodukt. u Prisse d'Avesnes, La décoration arabe, Paris 1885, tabl. 98.

Równocześnie stwierdzamy jednak, że analogij wielu z tych zabytków lwowskich szukać należy aż na terenie Azji Mniejszej, wśród tamtejszych zabytków dawnych stolic, seldżuckiej Konji i osmańskiej Brusy. Stwierdzenie to brzmi może trochę paradoksalnie, jednak przestaje ono dziwić, skoro uświadomimy sobie rolę ormiańskich ich wykonawców na azjatyckim Wschodzie i w zakres ich działalności wciągniemy także południowo-wschodnie kresy Rzpltej.

Wymienione tu zabytki lwowskie sięgają co do czasu z jednej strony okresu budowy katedry, a więc połowy XIV w., z drugiej strony nie przekraczają początków XVI w. Najpóźniejszy być może wśród nich jest ów znany nam dziś tylko z rysunku arch. Mokłowskiego portal zburzonej kamienicy ormiańskiej. Datę jego powstania można by położyć na pierwszą połowę XVI w.

Mimo bliskich analogij ze sztuką turecką nie waham się wszystkich powyższych zabytków dekoracji plastycznej w rzeźbie kamieniarskiej na terenie Polski przypisać ręce i dłotu wykonawców ormiańskich. Wykluczyć należy przybywanie w tym czasie do Lwowa rzemieślników Turków. Wprost odwrotnie, na terenie samego imperjum otomańskiego rolę zarówno bu-



53. Brâncoveni w Rumunji, monastyr.  
Portal.

Według Drăghiceanu, *Curțile domnești*.

downicznych, jak i kamieniarzy i rzeźbiarzy, spełniali ormiańscy rzemieślnicy, którzy zdawna przyswoili sobie w wykonywaniu i zdobieniu budowli tureckich styl warstwy panującej, zrazu Seldżuków (do początków XIV w.), potem Turków. W ich służbie ginęły dawne tradycje ornamentów, właściwe sztuce ormiańskiej, a ormiańscy rzemieślnicy za swój przejmowali ornament seldżucki i osmański. Jednak i ten typ ornamentu nie był oryginalny. Jak już wyżej zaznaczyłem, zlewały się w nim elementy sztuki arabskiej, syryjskiej, a zwłaszcza perskiej, górującej oddawna na Wschodzie wytwornością i wielowiekowym dorobkiem wysokiej kultury artystycznej.

Na terenie południowo-wschodnich województw Rzpltej Polskiej, z ich centrami Lwowem i Kamieńcem Podolskim, przypuścić musimy działalność licznych rzesz ormiańskich rzemieślników, kamieniarzy i rzeźbiarzy. Ślady ich działalności sięgają może aż na Wołyń, gdzie w dawnej bramie miejskiej w Ołyce (fig. 41) spotykamy się z zastosowaniem znanego nam z lwowskiej katedry ormiańskiej t. zw. łuku perskiego. Ta forma sklepienia uderza nas w Ołyce nieoczekiwanie, podobnie jak zresztą w niektórych synagogach, np. w Łucku na Wołyniu (fig. 42), lub bardziej na południu w Husiatynie, i to w połączeniu z dekoracją typowo polskich wysokich attyk szczytowych tych budowli. W ślepych arkadach attyk zastosowano tu w miejsce półkola łuk perski. Zachodzi zatem pytanie, czy to połączenie



form łuku perskiego z attyką polską przypisać należy zatrudnionym przy tych budowlach rzemieślnikom ormiańskim, czy też może odnieść to należy do naśladownictwa form budownictwa drewnianego? Podobne bowiem do łuku perskiego, wzięte może z gotyku formy, znajdujemy w odrzwiach drewnianych polskiego i ruskiego budownictwa ludowego<sup>1</sup>. Dodać należy przytem, że Łuck posiadał osobną gminę ormiańską, jedną z najbardziej w Polsce wysuniętych na północ. Podobnie też osada ormiańska znajdowała się i w Husiatynie.

Działalność tych ormiańskich rzemieślników, prócz krajów małoazjatyckich imperjum otomańskiego z jednej, a południowo-wschodnich województw Rzpltej Polskiej z drugiej strony, musiała z natury rzeczy obejmować także w pośrodku między niemi leżące kraje, zwłaszcza księstwo Mołdawji nad dolnym Dunajem, hołdownicze zrazu Polski, później Turcji. Rzeczywiście spotykamy tam zabytki analogiczne do tureckich z jednej, a ormiańsko-polskich z drugiej strony.

Wpływ ormiańskiej sztuki na sztukę cerkiewną Mołdawji mało dotyczy samej architektury i zewnętrznego wyglądu mołdawskich cerkwi, natomiast widoczny jest w technice kamieniarskiej i rzeźbiarskiej, oraz w dekoracji fasad cerkwi. Stwierdza to między innymi zabytkami przykład dwóch wybitnych cerkwi, klasztornej w Dealu z r. 1500 i episkopalnej w Curtea-de-Argeș z roku 1508, na który powołuje się uczony rumuński, N. Ghica-Budești<sup>2</sup>. Zwłaszcza w Curtea-de-Argeș, najwspanialszym zabytku dzisiejszej Rumunji, powtarzają się na każdym kroku motywy ornamentacyjne zbliżone do tych, które spotykamy w katedrze ormiańskiej we Lwowie. Widzimy tam i ornament stalaktytowy i motyw drobnych żłobionych rynienek i zbliżone do lwowskich kapitele kolumn. Sądzę, że należy to przypisać ręce ormiańskich dekoratorów<sup>3</sup>.

Lecz działalność ormiańskich rzemieślników, pozostających pod wpływem dekoracyjnej sztuki Islamu, spotyka się na obu tych terenach, zarówno w południowo-wschodnich województwach Rzpltej jak i w Mołdawji, z odwrotnym prądem w tym samym okresie czasu XV—XVII wieku. Rzemieślnicy ormiańscy spotykają się tu z przybywającymi z granic Polski majstrami budowniczymi i kamieniarzami, niosącymi z sobą na Wschód, pogrubiłone może i zarazem nieraz zapóźnione w stylu, formy sztuki gotyckiej.

Badania uczonych rumuńskich z czasów ostatnich, Jorgi<sup>4</sup> i Balș<sup>5</sup>, stwierdzają ponad wszelką wątpliwość ekspansję budowniczych i kamieniarzy z Polski na teren księstw naddunajskich. Centrem, skąd przez wiek XV do końca XVI w. zwłaszcza wołoscy gospodarowie i bojarzy, popi i zakonnicy biorą budowniczych, murarzy, kamieniarzy i rzeźbiarzy, jest Lwów, ówczesna kulturalna stolica krajów południowo-wschodnich. Później dopiero zaczyna dostarczać do krajów rumuńskich swych murarzy Siedmiogród, skąd do pozbawionych własnych rzemieślników księstw naddunajskich przybywają saskiego pochodzenia majstrowie. Z Siedmiogrodu pochodzący

<sup>1</sup> Mokłowski K., *Sztuka ludowa w Polsce*, Lwów 1903, fig. 340. <sup>2</sup> Ghica-Budești N., *Evoluția arhitecturii în Muntenia (L'évolution de l'architecture en Valachie)*. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul 1927, fascicula 53—54. București 1927, tekstu francuskiego p. 156. <sup>3</sup> Ibidem, fig. 152—154, 167—169. <sup>4</sup> Jorga N., *L'inter-pénétration de l'Orient et de l'Occident au moyen-âge*. Académie Roumaine, Bulletin de la Section Historique, XV, Bucarest 1929. <sup>5</sup> Balș G., *Influence de l'art gothique sur l'architecture roumaine*. Ibid. XV. — Jorga N. et Balș G., *Histoire de l'art roumain*, Paris 1922.

budowniczo i murarze nieśli z sobą przeważnie formy ostrołukowych portali i okien, ze Lwowa zaś przychodziły, wywodzące swój ród przeważnie z Krakowa<sup>1</sup>, formy prostokątnych okien i portali o przecinających się nakrzyż laskowaniach, stosowane w budowlach lwowskich.

Musiało być we Lwowie i na terenie województw południowo-wschodnich Rzpltej niemało tych majstrów, budowniczych i kamieniarzy, Niemców i Polaków, skoro przejawiają tak znaczną ekspansję nazewnątrz, wędrując stąd do krajów sąsiednich za zarobkiem na południowy wschód. Że lwowscy majstrowie cieszyć się musieli znacznym autorytetem, dowód w tem, że gospodar Stefan, zwany Wielkim, wzywa do kierownictwa budowy fundowanych przez siebie kościołów niejakiego Jana, »muratora« ze Lwowa<sup>2</sup>.

Zetknięcie się na terenie południowo-wschodnich województw Rzpltej i nad dolnym Dunajem budowniczych, murarzy i kamieniarzy, z jednej strony lwowskich Niemców i Polaków, przedstawicieli spóźnionej sztuki gotyckiej, z drugiej zaś ormiańskich zręcznych konstruktorów sklepień i kamieniarzy, niosących z sobą dekoracyjne formy sztuki Islamu, stwarza pewien szczególny a charakterystyczny konglomerat form. Zwrócili nań uwagę, jako na czynnik kształtujący architekturę krajów rumuńskich obok przemożnej zawsze sztuki bizantyńskiej, już dawniej uczeni rumuńscy. Czas też, aby podkreślić jego istnienie także na naszym terenie. W świetle jednych i drugich zabytków okazuje się w pewnym zakresie wspólność form między krajami dzisiejszej Rumunji, a południowo-wschodnimi województwami Rzpltej, — wspólność, która każe nam przy rozpatrywaniu zabytków, zarówno jednych jak i drugich, uwzględniać je wzajemnie. Te same ręce, kielnie i dłota współdziałały przy powstawaniu tych zabytków, te same tradycje Wschodu i Zachodu i odrębności zgoła różnych kultur artystycznych spotykały się i ścierały przy ich wykonaniu. Każdy z tych czynników wyciskał swe piętno odrębne na tego typu dziełach budownictwa, rumuńskich i polskich, naogół noszących znamiona sztuki raczej prowincjonalnej, stanowiących jednak dzieła oryginalne, których genezę u nas dotąd niezawsze pojmowano. Niestety stosunkowo niewiele zachowało się ich na terenie Polski.

Jednym z tego rodzaju zabytków jest we Lwowie wieża katedry ormiańskiej. Nosi ona zgoła inne cechy stylowe, aniżeli dawna część katedry. Jest też od niej znacznie późniejsza.



54. Lwów, cmentarz katedry ormiańskiej. Kamień grobowcowy.  
Fot. L. Wieleżyński.

<sup>1</sup> Analogie obramień kamiennych okien w zabytkach rumuńskich a krakowskich w XV w. przeprowadza Bałs G., *Bisericile lui Ștefan cel Mare*. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul XVIII, București 1925, pp. 207—224. <sup>2</sup> Jorga N. & Bałs G., *Histoire de l'art roumain*, Paris 1922, p. 118 i powołane tam źródła.





55. Lwów, cmentarz katedry ormiańskiej. Kamień grobowcowy.

Fot. L. Wieleżyński.

W architekturze ormiańskiej spotykamy dwie formy wież, mających przeznaczenie dzwonicz. Jedna, złączona z samą budowlą kościelną, to na dachu jednej z naw bocznych kościoła od frontu ustawiona, czworo- lub ośmiokątna, przykryta daszkiem, arkadowa, zgrabna wieżyczka. Takie wieżyczkowe, podobne nieraz do sygnaturki dzwoniczki spotykamy w licznych kościołach Armenji<sup>1</sup>. Taką wieżyczkę widzimy także w Kaffie na kościele św. Archaniołów Gabrijela i Michała (fig. 20).

Rzadziej spotykamy osobną, odrębną od kościoła stojącą wieżę, otwartą na wszystkie cztery strony, opartą na czterech filarach, łączących się z sobą łukami i sklepieniami. Taki wygląd mają zazwyczaj osobne dzwoniczki kościelne w Armenji, taka jest też osobno stojąca wieża przy kościele św. Sergjusza w Kaffie (fig. 43). Lwowska katedra miała niewątpliwie taką odrębną, nawet stosunkowo dość daleko od samego kościoła stojącą wieżę, dziś daleką od swej pierwotnej postaci<sup>2</sup>.

Rzut poziomy lwowskiej wieży wykazuje oparcie jej w parterze na czterech silnych filarach, połączonych łukami i sklepieniami. Wieża była zatem otwarta z czterech stron.

*Characteristicum* ormiańskiego poczucia form architektonicznych stanowią owe arkadowe, z czterech stron otwarte dzwoniczki, których analogią w malarstwie miniatury są kapliczki, czy fantastyczne dekoracyjne budyneczki, podobne do siebie w zasadzie. W licznych rękopisach aż po koniec prawie XVII wieku powtarzają się podobne do form dzwoniczki konstrukcje w najrozmaitszych warjantach.

Iluminator ormiański kreślił je od ręki, dla zabawy, bez uzasadnienia żadnego w treści rękopisu, zazwyczaj księgi odnoszącej się do rytuału religijnego, na której marginesie je zamieszczał. Setki takich architektonicznofantazyjnych budyneczków spotykamy w rękopisach jako najbardziej niewątpliwie ormiańskie formy kształtowania, leżące w tradycji i poczuciu zarówno iluminatora, jak i architekta.

Dzwonnicza lwowskiej katedry ormiańskiej, dźwigana przez cztery filary, otwarta ze wszystkich stron na parterze, a zatem wykazująca wyraźny związek z tego rodzaju budowlami w Armenji i w Kaffie, jak również z wspomnianymi budyneczkami w ormiańskich rękopisach, była w średnich wiekach niewątpliwie podobna do wieży kościoła św. Sergjusza w Kaffie.

<sup>1</sup> Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, Wien 1918, pp. 243, 244, fig. 271.

<sup>2</sup> Od wschodniej strony wieży zbudowano podówczas budynek, używany dla t. zw. *hucu*, t. j. rezydencję sądu ormiańskiego, który Szymon, syn Martirosa, (rkps 58 Biblioteka Uniw. we Lwowie) nazywa w przesadzie wielkim pałacem. Wstawiono przytem we wschodnią arkadę wieży portal datowany z napisem ormiańskim. Późniejszy kształt wieży, po restauracji jej w r. 1670 przez Łazarza Matyaszowicza, upamiętnił rysunek Matejki (reprod. w drzeworycie w czasop. Kłosy, t. XXV) i obraz Wojciecha Grabowskiego z r. 1882. Pewne analogie do wieży lwowskiej wykazuje także wieża w Jazłowcu.

W późniejszych czasach wieża lwowska wyglądała inaczej (fig. 44). Z dawnej konstrukcji nie pozostało nic po pożarze z r. 1527. Ofiarą jego padły wszystkie domy przy ul. Ormiańskiej i wieża katedry. Napis na murze między filarami od wewnątrz po stronie wschodniej głosi, że dzisiejsza wieża zbudowana została w roku 1571 przez Andrzeja z Kaffy, fundatora. Budowniczym jej był znany architekt lwowski, Włoch, Piotr zwany Krasowskim, a wiadomość archiwalna, dotycząca technicznego kierownictwa budowy, prowadzonej przez niego, stwierdza, że w r. 1570 zakładano na nowo fundamenty pod wieżę<sup>1</sup>. Krasowski bowiem powołuje się na to w procesie, wytoczonym mu przez niejakiego Dawida Rusina spowodu zawalenia się stawianej również przez Krasowskiego wieży cerkwi wołoskiej. Zapewne wzorując się na dawnej wieży katedry ormiańskiej, także i nową oparto wdole na czterech silnych filarach, dających przejście pod łękami na wszystkie cztery strony. Dziś przejście to pozostało w dwóch tylko kierunkach, ku północy i południowi. Z dwóch innych stron zamurowano je.

W tej swej późniejszej od samej katedry postaci wieża katedry ormiańskiej posiada pewne charakterystyczne szczegóły, w których występują wpływy spóźnionego zachodniego gotyku. Gotyckie np. są w niej żebra sklepienia (fig. 45) w otwartym przejściu, wspartego na czterech masywnych filarach. Raczej znamiona stylowe Wschodu nosi natomiast wewnętrzne obramienie wysokich okien w drugiej kondygnacji wieży (fig. 46). Są one zbliżone z jednej strony do okien cerkwi bukowińskiej w Radowcach (Radauți), z drugiej strony jednak przywodzą na myśl okna niektórych budowli tureckich.

Analogję architektury wieży ormiańskiej znajdujemy w wieży w Jazłowcu. Zbliżone do niej wieże kościelne spotyka się także na terenie dawnej Mołdawji, jak np. wieża cerkwi w Balinești<sup>2</sup>. Gotyckie szczegóły sklepień ormiańskiej wieży lwowskiej to gotyk form zapóźnionych, prowincjonalnych. Żebrowe sklepienia, łączące filary wieży, przypominają znów sklepienia cerkwi w Balinești (fig. 47) oraz cerkwi w Popauti<sup>3</sup>.

Nadto zwrócić należy uwagę na charakterystyczne, o cechach odrębnych, dwa portale kamienne. Jeden z nich znajduje się w zamurowanym przejściu między filarami wieży ormiańskiej od strony północnej i nosi datę świadczącą, że powstał w roku 1570 (fig. 48). Drugi taki portal analogiczny znajduje się w dziedzińcu



56. Lwów, cmentarz katedry ormiańskiej. Kamień grobowcowy.

Fot. L. Wieleżyński.

<sup>1</sup> Arch. m. Lwowa, Cons. z r. 1570, t. VIII, p. 140. <sup>2</sup> Jorga N. et Balș G., Histoire de l'art roumain, Paris 1922, p. 85. <sup>3</sup> Balș G., Bisericile lui Ștefan cel Mare. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul XVIII, București 1925.



przyległego do wieży pałacyku arcybiskupstwa ormiańskiego (fig. 49). Podobne tym portalom motywy zdobnicze, składające się z wałków i rowków, znajdujemy na terenie Turcji azjatyckiej w t. zw. Zielonym meczecie (Jeszil-dżami) w Brusie<sup>1</sup>, oraz w cerkwi episkopalnej w Curtea de Argeș w Rumunji. Charakterystyczny jest też ornament, okalający tablicę z napisem ormiańskim, zamieszczoną nad portalem, wiodącym do dawnego sądu ormiańskiego (*hucu*) w wieży katedry. Plecionkę podwójną tego typu znajdujemy w sztuce Islamu, równie jak i ornament, składający się z drobnych i krótkich laseczek i wyłobień rynienkowych.

Dzieje budowy wieży ormiańskiej we Lwowie są charakterystyczne dla miejscowej architektury XVI wieku. Fundator jej, Ormianin Jędrzej z Kaffy, wziął do trudnego może technicznie założenia fundamentów pod wieżę architekta Włocha. Lecz trudno przypuścić, by ów Włoch, Piotr zwany z polską Krasowskim, miał budować sklepienia o żebrowaniu gotyckim w dolnej kondygnacji wieży między jej filarami. Sklepienia robili niewątpliwie miejscowi majstrowie, Niemcy lub Polacy, jedni z tych, którzy za zarobkiem ze Lwowa wędrowali także do Mołdawji i tam zostawiali ślady swej działalności w analogicznych sklepieniach cerkwi w Balinesti czy Popauti. Robotę kamieniarsko-rzeźbiarską portalu z roku 1570 w ścianie między dwoma filarami wieży, oraz drugiego portalu w dziedzińcu pałacyku arcybiskupiego, niemniej obramienia kamienne okien wieży, wykonali niewątpliwie majstrowie ormiańscy, wzorujący się na architekturze Islamu. W ten sposób powstała całość odrębna w swym konglomeracie różnych form stylowych, charakterystyczna dla architektury ówczesnego Lwowa.

Prawdopodobnie do tego samego mniej więcej czasu, co wieżę ormiańską, odnieść należy inny jeszcze zabytek lwowski: niskie, rzeźbione półkolumny, pochodzące z krużganku, łączącego klasztor benedyktynek ormiańskich z katedrą (fig. 50). Charakterystyczną dla nich dekorację o motywie winorośli znajdujemy w bardzo podobnym ujęciu na tureckim kamieniu grobowcowym<sup>2</sup> na terenie Mołdawji (fig. 51), a fakt ten stwierdza znów łączność form artystycznych Mołdawji i Lwowa, leżących w tym samym zasięgu wpływów sztuki, idących znad morza Czarnego.

Porównanie licznych zabytków ziem rumuńskich w zakresie rzeźby ornamentальной z niektórymi zabytkami lwowskimi wiedzie nas również na drogę stwierdzenia wspólności form dekoracyjnych. Datowany portal z roku 1671 w katedrze ormiańskiej we Lwowie, prowadzący z zakrystji do wnętrza katedry od strony północnej (fig. 52), znajduje analogje w ornamente portalów zabytków mołdawskich, zwłaszcza z okresu rozwoju sztuki za hospodara Konstantyna Brâncoveanu w drugiej połowie XVII wieku<sup>3</sup> (fig. 53).

Większość zachowanych wokół lwowskiej katedry ormiańskiej kamieni grobowcowych, oprócz wymienionych już wyżej, należy do XVII i XVIII wieku, i te są w znacznej części datowane. Jakkolwiek widoczny jest na nich wpływ sztuki europejskiego Zachodu, to jednak i tu zachowały się motywy ornamentalne Wschodu. Tak samo jak i dawniejsze, zachowały płyty grobowcowe z tych czasów (fig. 54

<sup>1</sup> Parvillée L., *Architecture et décoration turques au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1874, tabl. 18, 19, 20. Analogiczne motywy zdobnicze zob. także: Prisse d'Avesnes, *La décoration arabe*, Paris 1885, tabl. 60, z meczetu El-Berdejni. <sup>2</sup> Jorga N., *Moschei pe pământ românesc*. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul XXI, fasc. 62, București 1929, p. 187, fig. 8. <sup>3</sup> Drăghiceanu V., *Curtile domnești brâncovenesti*. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul IV, 1911, p. 67.

i 55) kształt prostokątny, o jednolitem obramieniu ornamentem ciągłym (*Muster ohne Ende*). W środkowym polu prostokąta występuje w tym czasie zazwyczaj w dolnej części płyty pod napisem położony kartusz z gmerkiem herbowym zmarłego. Sam kartusz to naśladownictwo form dekoracyjnych Zachodu, zazwyczaj pogrubione. Ornament obramienia zaś łączy cechy ornamentu Wschodu z wpływami zachodnimi. Jednym z częstych motywów jest tu ornament ciągły, składający się z liści, umieszczonych po przeciwnych stronach wijącej się łodygi, obróconych profilem. Motyw ten spotykamy jeszcze w sztuce hellenistycznej Wschodu. Spotykamy go i w najdawniejszych zabytkach Armenii<sup>1</sup>, w kościele zamkowym w Ani i w innych miejscach; tak samo zresztą częsty jest on później w sztuce bizantyńskiej i w sztuce Islamu. Liście z profilu, ujęte w płaskorzeźbie, zastępują nieraz winne grona, również ulubiony motyw Wschodu. Trzy tego typu kamienie grobowcowe ormiańskie we Lwowie ukazują reprodukcje (fig. 54—56). Im później, tem bardziej mieszają się z elementami sztuki Wschodu motywy zachodniego baroku, tworząc aglomerat stylowy o formach nieraz barbarzyńsko pogrubionych. Nie są to zresztą typy odosobnione. Ornamenty grobowców ormiańskich XVII i XVIII wieku łączą się z ornamentalną dekoracją niektórych lwowskich domów, a zarazem znajdują analogje w ormiańskich kościołach graniczącej z Polską od południowego wschodu Mołdawji<sup>2</sup>.

Wśród kamieni grobowcowych XVII wieku w lwowskiej katedrze znajdują się i takie, których rzeźbiarz jest nam znany. Nie był nim Ormianin, lecz niemieckiego niewątpliwie pochodzenia lwowski rzemieślnik, Wojciech (Albert) Kielar, który w testamentie swym w roku 1639 stwierdza, że ma »grobowców siedmdziesiąt i jeden przed białym ormiańskim kościołem, item u Ś-o Fedora numero dwa, u Ś-o Krzyża ormiańskiego numero pięć« i t. d.

Z początków XVII w. datowane kamienie grobowcowe posiadają ornamenty, łączące w sobie motywy zachodnie i wschodnie, spotykane zresztą na różnego rodzaju zabytkach, zarówno o typie plecionkowym jak i roślinnym<sup>3</sup>. Około połowy XVII wieku wytwarza się znów typowy, szczególnie dla lwowskich grobowców, ornament kwiatowy, rzeźbiony grubym dłótem, o frontalnych, płasko stylizowanych kwiatach na długich łodygach, o liściach zbliżonych do półpalmety, a więc znów motywach wschodnich, lub o półpalmetach podwójnych, od siebie odwróconych<sup>4</sup>. Z końcem XVIII wieku staje się powszechny ornament winorośli, jednakże jeszcze w r. 1772<sup>5</sup> spotykamy ów kwiatowy stylizowany ornament w dalszym ciągu z tem, że motyw półpalmety zeschematyzowany zatracił swój charakter i bywa znaczony już tylko grubymi linjami.

Na tych grobowych kamieniach kończą się zarazem przejawy sztuki Islamu w dekoracji plastycznej zabytków lwowskich. Kończy się też i łączność sztuki rzemieślniczej majstrów ormiańskich, niemieckich i polskich Lwowa z Mołdawją.

<sup>1</sup> Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, Wien 1918, p. 420, fig. 450, p. 451 fig. 494 a — Michel A., *Histoire de l'art*, I, 2, p. 894, fig. 468. — Baltrušaitis J., *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie. Études d'art et d'archéologie publ. sous la direction d'Henri Focillon*, Paris 1929, p. 22. — Balș G., *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine. Communication faite au III<sup>e</sup> Congrès des études byzantines, Valenii-de-Munte 1931.* <sup>2</sup> Macler F., *Rapport sur une mission scientifique en Galicie et en Bukovine. Revue des Études Arméniennes*, t. VII, fasc. 1, Paris 1927, fig. 22, 23, 24. <sup>3</sup> *Ibidem*, fig. 25, 26, 27. <sup>4</sup> *Ibidem*, fig. 32.



## V

## MALOWIDŁA ŚCIENNE KATEDRY ORMIAŃSKIEJ WE LWOWIE

Odkrycie malowideł wnęki okiennej w lwowskiej katedrze ormiańskiej. — Sprzeczne opinie co do ich techniki malarskiej i cech stylowych. — Malarstwo bizantyńskie a ormiańskie. — Ormiańskie przepisy dla malarzy. — Technika malowideł lwowskich w świetle tych przepisów. — Ikonograficzne i artystyczne cechy malowideł lwowskiej katedry. — Czas ich powstania. — Związki ich z malarstwem minjaturowem i przypuszczenia co do ich genezy. — Malowidło ornamentalne wnęki.

Trwające od r. 1908 prawie po czasy ostatnie gruntowne odnowienie lwowskiej katedry ormiańskiej wydobyło na światło dzienne niejedną szczegół godny uwagi historyka sztuki. Jednym z ciekawszych odkryć, dokonanych w toku restauracji, było odsłonięcie w r. 1925 we wnętrzu okna, w prawej nawie bocznej, przykrytych warstwą tynku malowideł.

Są to jedyne malowidła ścienne ormiańskiej katedry, zachowane stosunkowo w dobrym stanie, stanowiące kompozycją swą pewną całość samą dla siebie. Niewątpliwie cała katedra niegdyś była pokryta polichromją. Świadczą o tem drobne jej fragmenty w różnych miejscach na murach znalezione pod tynkiem, jak ślady stojącej postaci świętego u góry jednego z filarów, jak półpostać innego świętego poniżej, jak w innych znów miejscach ślady innych jeszcze malowideł figuralnych i gdzieniegdzie ornamentalnych. Także źródła archiwalne wspominają o polichromji katedry. I tak wizja lokalna stanu katedry w r. 1646 stwierdzała, że wskutek uszkodzeń dachu »zacieka na sklepienie, skąd się psują i mury i malowania na niem«<sup>1</sup>.

Do połowy XVII w. w każdym razie polichromja niewątpliwie zatem istniała i prawdopodobnie znacznie jeszcze dłużej. Czy była nienaruszona od chwili, gdy dawniej kiedyś ściany katedry pokryto malowidłami? — o tem należy wątpić. Zbyt wiele klęsk, zarówno od wody przez zamakanie, jak i od ognia wskutek pożarów, przeszła katedra ormiańska, począwszy jeszcze od XIV wieku. Dotknęły ją pożary w latach 1381, 1527 i późniejsze w latach 1694, 1712 i 1748. Konieczności napraw i odnowień po każdej takiej klęsce powodowały niewątpliwie także uzupełnianie i przemalowywanie uszkodzonych malowideł ściennych, podobnie jak powodowały to samo zamakania ich. Może szczęśliwiej od innych przechowały się zatem malowidła we wnętrzu okiennej, bardziej chronione grubością muru. Zamurowanie otworu okiennego i malowideł w nim na czas długi potem ochroniło je w okresie przeistoczeń stylowych katedry i jej zbarokizowania, począwszy od r. 1723.

Poza malowidłami we wnętrzu okiennej inne zachowane fragmenty polichromji odgrywają stosunkowo niewielką rolę. Żaden z tych fragmentów nie daje możności odtworzenia treści kompozycyj malarskich i bliższego określenia ich charakteru. Malowane na różnych warstwach tynku, pochodzącego z różnych czasów, stanowią one stosunkowo mało wdzięczny przedmiot studjów.

Natomiast odkrycie wyszłych najaw spod tynku malowideł we wnętrzu okiennej wywołało w swoim czasie dyskusję. Pojawiły się drukiem artykuły B. Janusza p. t. Odkrycie fresków średniowiecznych w katedrze ormiańskiej, w lwowskim dzienniku »Słowo Polskie« w numerach 161 i 163 z 15 i 17 czerwca 1925, oraz M. Hołubcia p. t. Відкриття середньовічних фресків у вірменському соборі у Львові. Стара Україна, часопис історії і культури, Львів 1925, VII—X. Wiele miejsca poświęcił im dr J. Piotrowski

<sup>1</sup> Arch. m. Lwowa. Cons. t. 51, p. 277.



57—58. Lwów, katedra ormiańska. Dekoracja malarska wnętrza okna.

Fot. K. Skórski.

w rozprawie p. t. Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć (Lwów 1925). Po tych pracach dyskusja umilkła i od lat siedmiu nikt więcej nie zajął się malowidłami ściennymi katedry ormiańskiej, jakgdyby poprzedni autorowie powiedzieli wszystko, co było na ten temat do powiedzenia. Tymczasem tak nie jest.

I. Nie została w dyskusji tej wyjaśniona podstawowa kwestja techniki malar-  
skiej, w jakiej wykonano te malowidła. B. Janusz już w samym tytule swego arty-





59. Lwów, katedra ormiańska. Część malowidła we wnęce: przypuszczalny portret fundatora. Fot. K. Skórski.

kułu mówi o freskach średniowiecznych w katedrze ormiańskiej. J. Piotrowski uważa je za malowane temperą<sup>1</sup>. M. Hołubeć w artykule swym, polemizując z drem Piotrowskim, zgadza się naogół z zapatrywaniami B. Janusza. Dla stwierdzenia, że w danym wypadku ma się do czynienia z freskami, nie zaś z malowidłami temperą, przytacza M. Hołubeć *in extenso* techniczną ekspertyzę W. Peszczańskiego i P. Chołodnego. J. Piotrowski ze swej strony powołuje się na poparcie swej tezy malowideł *alla tempera* na opinię znawcy tej miary, co prof. J. Rutkowski, który odnawiał malowidła ścienne katedry ormiańskiej.

Na prośbę moją przeprowadził nadto badanie malowideł wnętrza okiennej prof. Stanisław Matusiak<sup>2</sup> i stwierdził następujący stan rzeczy.

Malowidła wykonane są farbami temperowymi bezpośrednio na warstwie wypolerowanego gładko gipsu. Potarte zwilżoną szmatką, farby pozostawiają ślady barwików, wchodzących w ich skład, co stwierdza najlepiej, że nie mamy do czynienia z freskami. Farby kładzione są bezpośrednio na warstwę gipsu i między warstwą farb temperowych a podkładem gipsowym niema śladu jakichkolwiek innych substancyj, niema też w szczególności śladów

fresku, ani farb klejowych. Pod warstwą wygładzonego gipsu niewątpliwie znajduje się dalsza, grubsza warstwa wapiennej zaprawy, której istnienie zresztą stwierdzono w czasie restauracji.

Analiza chemiczna nie wykazała też w temperze w tym wypadku obecności wosku. Stwierdzono też, że nie jest to t. zw. technika wapienna, wzmacniana olejem lub mlekiem krowim, używana często w XV i XVI wieku, gdyż nie używano jej przy stosowaniu barw ciemnych, które w malowidle ściennym wnętrza okiennej grają główną rolę. Mamy tu do czynienia z techniką temperową jajową, jedną z najbardziej trwałych technik, jakie były używane w malarstwie ściennym. Farby kładzione są bezpośrednio na suchym tynku. Spoiwo farb tworzą rozbełtane całe jaja, mydło i woda. Obecność mydła, jak się zdaje nadaje barwom pewną matową miękkość.

Na pokrywanych temperowemi, kryjącemi farbami płaszczyznach uzyskiwał artysta cienie przez nakładanie ciemniejszych farb, lub też białych względnie czarnych kresek i linii. Używał ich zwłaszcza dla uwydatnienia fałdów szat. W tym ostatnim wypadku śmiałymi i szerokimi pociągnięciami grubego pendzla znaczyl

<sup>1</sup> Piotrowski J., Katedra ormiańska w świetle restauracji i ostatnich odkryć, Lwów 1925, p. 29.

<sup>2</sup> Prof. Stanisław Matusiak zechce przyjąć za to wyrazy szczerzej podziękuję z mej strony.

fałdy, podczas gdy malując twarze, brał w rękę pędzel cienki i znaczył subtelnymi kreskami modelunek części twarzy i włosów.

Nimby, które otoczone są głowy świętych, były niegdyś złoczone. Dziś pozostała sama tylko żółta farba temperowa, użyta jako podkład złocenia.

W późniejszym czasie w wielu miejscach malowidła we wnęce przemalowywano farbami klejowymi, które usunęła ostatnia restauracja prof. Rutkowskiego. Farba klejowa czarna pozostała jednak w ornamencie kwiatowym, pokrywającym pochyłą płaszczyznę dolnej części wnęki okiennej. Tą czarną farbą klejową pociągnięto w tym ornamencie, prawdopodobnie później, starte, dawniej temperową czarną farbą wykonane kontury kwiatów i liści, tudzież giętych łodyg.

Nasuwa się zatem pytanie, czy w granicach tych stwierdzeń zastosowanej w ściennych malowidłach katedry ormiańskiej techniki malarskiej należy je przypisać malarstwu bizantyńskiemu, ruskiemu, czy też ormiańskiemu?

Zabierający głos w tej sprawie B. Janusz i M. Hołubeć uważają malowidła powyższe za dzieło sztuki bizantyńsko-ruskiej, a drugi z tych autorów wyciąga stąd daleko idące konsekwencje. Powołując się na kronikę Zimorowicza, uważa także architekturę katedry ormiańskiej za dzieło bizantyńsko-ruskie »przejściowego typu«, »freski« katedry ormiańskiej za dzieło, stwierdzające związek między sztuką Halicza i Kijowa, sięgającą przez Lwów z końcem XIV wieku aż po Kraków z jego freskami doby jagiellońskiej. Na poglądach tych wycisnęło piętno w pewnej mierze może apriorystyczne nastawienie autora. Sam on stwierdza, że podstawy swych poglądów czerpie z własnej »intuitywnej impresji«. J. Piotrowski<sup>1</sup> w swej pracy operuje materiałem porównawczym z zakresu sztuki bizantyńskiej, a poglądy jego tem się różnią od poglądów Janusza i Hołubcia, że malowideł ściennych katedry ormiańskiej nie uważa za leżące w sferze wpływów rusko-bizantyńskich, lecz za ormiańsko-bizantyńskie.

II. Pozostańmy narazie jeszcze przy kwestji samej techniki malarstwa. O ile znane są dobrze historykom sztuki sformułowane w zbiorach przepisów dawne tradycje różnorodnych technik malarskich, stosowanych zarówno na Zachodzie jak i na Wschodzie, z tych ostatnich zaś słynna atonańska *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*, o tyle szerszym kołom badaczy nie wiadomo prawie nic o tem, że w sztuce ormiańskiej



60. Lwów, katedra ormiańska. Malowidła w górnej części wnęki okna.  
*Fot. K. Skórski.*

<sup>1</sup> Piotrowski J., Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć, Lwów 1925.



istniały osobne zbiory przepisów i że te przepisy różniły się od bizantyńskich. Dlatego podnieść należy z naciskiem, że takie przepisy ormiańskie, dotyczące techniki malarskiej istniały, co więcej, że rozpowszechnione były wśród artystów ormiańskich, działających na terenie dawnej Rzpltej Polskiej.

Stwierdzić należy, że wśród Ormian, przebywających w Polsce, musiało być sporo artystów, oddających się malarstwu, zwłaszcza iluminatorów rękopisów. Zaznacza się to zainteresowaniem tradycjami techniki malarskiej, przyniesionymi z Armenji, i kopjowaniem rękopisów, przekazujących dawne reguły ikonografji zarówno jak i przepisy sporządzania i mieszania farb, przyjęte i stosowane od wieków przez ormiańskich malarzy i iluminatorów.

Traktaty o sztuce malarskiej spotykamy w Armenji wcześniej niż gdziekolwiek indziej. Hovhannès Erznkatsi wspomina o jakimś Aristakesie, autorze rozprawy o sztuce kaligraficznej (*Arhèst grczuthian*) z XIII wieku, analogicznej do później pojawiających się na Zachodzie rozpraw *de arte illustrandi*. Rozprawa Aristakesa nie dochowała się jednak do naszych czasów<sup>1</sup>.

Ważne są ogłoszone w ormiańskim czasopiśmie Handès Amsorya w roku 1895 fragmenty rękopisu, zawierające teksty przepisów techniki malarskiej. Co do niektórych przepisów zaznaczono w nich wyraźnie, że spisuje się je według dawnych tradycyj. Przepisy te zatem sięgają czasów dawniejszych niż czas powstania samego rękopisu, pochodzącego z XVII wieku.

Z r. 1489 pochodzą mają znów »rady dla malarza« (*wasn nakhaszi*), spisane przez niejakiego Jana. Znamy je z kopji, która według Baroniana<sup>2</sup> sporządzona była przez kapłana Avédika w r. 1518 w Kamieńcu Podolskim. Rady te zawiera we fragmencie na trzech kartach rękopis paryskiej Bibliothèque Nationale (cod. arménien 186).

Prawie równocześnie z kopją wcześniejszych »rad dla malarza«, sporządzoną w granicach Polski, powstał prawdopodobnie w r. 1511 inny rękopis, przechowywany dziś w klasztorze mechitarzystów na wyspie S. Lazzaro w Wenecji, ogłoszony w r. 1896 przez o. Aliszana w czasopiśmie Bazmavêp<sup>3</sup>. Rękopis ten zawiera nie tylko wskazówki dla malarzy-iluminatorów i rysowników, przepisy techniczne sporządzania i mieszania farb, ale równocześnie podaje w rysunku wykonany cały szereg ważnych pod względem ikonograficznym przykładów obrazów świętych, ornamentów, inicjałów i t. p., pojętych jako wzory ormiańskiej ikonografji, mających stanowić wskazówki dla wykonawców spośród ormiańskich malarzy dekorujących ściany kościołów, jak i iluminatorów. Rękopis ten nie dochował się do naszych czasów w całości. Brak mu początku i końca<sup>4</sup>.

Te pochodzeniem swem sięgające daleko wstecz pisma ormiańskie, dotyczące zarówno techniki malarskiej jak i ikonografji, stwierdzają dawną kulturę artystyczną Ormian, zbyt mało dotąd znaną. Godne są one porównawczego zestawienia z grecko-bizantyńskimi z jednej i najdawniejszemi włoskimi z drugiej strony. Temat ten dotąd czeka na swego monografistę.

Tekstami ormiańskimi tych fragmentów rękopiśmiennych z XVI i XVII wieku,

<sup>1</sup> Macler F., Documents d'art arméniens, De arte illustrandi, Paris 1924, p. 12. <sup>2</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>3</sup> Macler F., Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque Nationale, Paris 1908.

<sup>4</sup> W streszczeniu francuskim p. t. Notice d'un document d'iconographie arménienne podany przez Maclera w Documents d'art arméniens etc. pp. 25 sq.

ogłoszonymi w czasopiśmie *Handès Amsorya*, zajmowano się dotąd ze stanowiska językoznawczego<sup>1</sup>. Badania w tym kierunku, przeprowadzone przez Maclera, stwierdzają, że techniczne wyrażenia ormiańskie, dotyczące malarstwa, wzięte są często bądź z arabskiego, bądź perskiego. Słowa pochodzenia arabskiego w nich użyte, uległy jednak przedtem wpływom fonetyki tureckiej, podczas gdy słowa pochodzenia perskiego nie wykazują żadnych alterujących je wpływów. Brano je bezpośrednio z języka perskiego bez zmian. Charakterystyczne jest, że w wyrażeniach ormiańskich, dotyczących zarówno chemii, jak i nazw roślin i minerałów, nie zaznaczają się żadne wpływy grecko-bizantyńskie.

Rękopis kopjowany w r. 1518 w Kamieńcu Podolskim zawiera w szczególności także przepisy, dotyczące malarstwa ściennego<sup>2</sup>. Odnośny ustęp brzmi w przekładzie następująco: »Powłokę muru przygotować należy w następujący sposób: wapno mieszać z wodą, następnie dać trochę piasku i znów mieszać, następnie do wapna dodać drobne części tkaniny lnianej, tem pociągnąć mur i wygładzić go, aby schnął dwa lub trzy dni. Na tem można szkicować i malować farbami pędzlem, jak się chce; zamiast gipsu do farb można dać boraksu, ale rozumie się samo przez się, że przed użyciem jakiegokolwiek farby musisz przedtem zrobić rysunek klejem rozpuszczonym w ciepłej wodzie, jak to zresztą sam wiesz dobrze«.

Te przepisy znane były i stosowane niewątpliwie także przez działających w Polsce ormiańskich malarzy. Mamy tego dowód w fakcie, iż kopjowano je wśród ormiańskiej kolonji w Kamieńcu Podolskim w roku 1518, niewątpliwie dla użytku praktycznego. Kopja rękopisu miała zresztą za zadanie tylko utrwalenie tradycji, wyniesionych z Armenji. Przepis ormiańskiego rękopisu, dotyczący techniki malarstwa ściennego, zgadza się naogół z techniką, stosowaną na Zachodzie w okresie przedrenesansowym<sup>3</sup>. Jednakże nie z Zachodu wzięli ormiańscy malarze te przepisy. Liczne, użyte w rękopisie »rad dla malarza« terminy techniczne, przejęte z perskiego i arabskiego<sup>4</sup>, wskazują na jego źródło bezpośrednie.



61. Lwów, katedra ormiańska. Malowidło we wnęce okna: św. Prochor.  
Fot. K. Skórski.

<sup>1</sup> Macler F., *Documents d'art arméniens*, Paris 1924. <sup>2</sup> *Ibidem*, p. 15. <sup>3</sup> Berger E., *Quellen und Technik der Fresco- Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters*, München 1912. <sup>4</sup> *Ibidem*, p. 65.  
Prace Kom. Hist. Sztuki. T. VI.



W szczegółach ormiańskie przepisy zbliżają się nie do zachodnich, włoskich wskazań techniki malarskiej Teofila, Cenniniego czy innych z jednej strony, lub *hermenei* atońskiej z drugiej, ale znaleźć można w nich raczej pewne analogie z arabską »księgą kapłańską« (tłumaczoną na łacińskie jako *Liber sacerdotum*). Zaznacza się to np. w zaleceniu użycia boraksu, sposobie użycia żółtek jaj i t. p. szczegółach.

W technice malarskiej, odmiennej od bizantyńskiej, bliżsi byli artyści ormiańscy muzułmańskiego Wschodu, aniżeli chrześcijańskiego Bizancjum. Te cechy charakterystyczne, związane z malarstwem ormiańskim, stwierdzamy też w malowidłach ściennych ormiańskiej katedry lwowskiej na podstawie opinii prof. Rutkowskiego i ekspertyzy prof. Matusiaka.

Przytoczone powyżej dane mówią także o tem, że na terenie Polski, we Lwowie i w Kamieńcu Podolskim, istniały ormiańskie środowiska artystyczne, co pozwala nam szukać wśród polskich Ormian możliwego twórcy malowideł ściennych lwowskiej katedry, jakkolwiek nie daje żadnych bliższych wskazówek co do jego osoby.

III. Samoistność sztuki ormiańskiej w zasadzie uznają sami badacze sztuki dawnego Bizancjum, wyrażając pogląd o wspólnych źródłach sztuki bizantyńskiej, syryjskiej i ormiańskiej. Źródeł ich szukać należy z jednej strony w antyku, z drugiej strony zaś w sztuce muzułmańskiego Wschodu, w sztuce perskiej w szczególności. Dotyczy to także bizantyńskiej sztuki iluminatorskiej. Rozwój sztuki, zarówno bizantyńskiej, jak syryjskiej, jak i ormiańskiej, szedł odrębnymi torami, a w postępującym rozwoju każdej z nich następują później momenty, w których zaczynają one na siebie znów wzajemnie oddziaływać. Pomińmy tu sztukę syryjską i przebrzmiałą już dziś teorię (Strzygowski) o jej wpływach na rozwój sztuki ormiańskiej. Nie interesują nas na tem miejscu także czynniki, jakie oddziaływały na powstanie sztuki bizantyńsko-słowiańskiej. Chodzi nam o samą sztukę ormiańską.

Dawne malarstwo ormiańskie miało jakby dwa oblicza. Jedno to świat form stworzonych przez ludową fantazję twórczą, w którym odnaleźć można elementy dawnych symbolów religijnoobrzędowych północnej Mezopotamji i Persji, formy dekoracyjne perskie i turecko-seldżuckie, dawne symbole, jak drzewo życia, winorośl, ryby i gołębie, pawie i jelenie, świat zwierzęcy i roślinny, traktowane z pewnego rodzaju realizmem. Ponadto ornamenty krat i siatek rozmaicie kombinowanych, pasma linii i plecionek, w których zazwyczaj jedna linja wiąże się i splata w najrozmaitszy sposób. Oto świat dekoracyj ormiańskich, o barwach zazwyczaj intensywnych lecz zharmonizowanych. Te elementy dają nam w malarstwie ormiańskim, specjalnie minjaturowem, nastrój poniekąd folkloru, o rysach niekiedy karykaturalnych.

Od nich odcinają się wyraźnie średniowieczne kompozycje figuralne, odnoszące się tematem najczęściej do przedstawień z Pisma św., postacie ewangelistów i innych świętych. Na tych koncepcjach artystycznych w zakresie malarstwa figuralnego zaciężył duch sztuki bizantyńskiej i jej form, przejętych przez artystów ormiańskich z Bizancjum. Stało się to w czasie, w którym sztuka bizantyńska sama już nasiąkla wpływem sztuki perskiej, częściowo nawet za pośrednictwem ormiańskim. Pozostająca podówczas pod jarzmem Seldżuków Armenja obracała oczy ku Bizancjum, ku jego kulturze i sztuce, szukając w Konstantynopolu pokrzepienia i wzo-

rów<sup>1</sup>. Pod temi wpływami powstało religijne malarstwo ormiańskie, które także później zachowało te tradycje, nawet gdy upadło cesarstwo bizantyńskie. Jednak mimo tych bizantyńskich wpływów różni się malarstwo ormiańskie od bizantyńskiego zarówno swymi odmiennymi zazwyczaj cechami ikonograficznymi, jak i odrębnym ujęciem stylowym przedmiotu. Zaznacza się to zarówno w malarstwie freskowym, jak i w uprawianym przez Ormian z zamiłowaniem iluminatorstwie ksiąg (malarstwie minjaturowym).

Jakie cechy zatem odnajdujemy w malowidłach ściennych katedry lwowskiej?



62. Lwów, katedra ormiańska. Dekoracja dolnej części wnęki okna.

Fot. W. Tyss.

IV. Zachowane we wnęcie okiennej malowidła przedstawiają po każdej z dwu stron okna jedną postać stojącą w dużych i jedną w nieproporcjonalnie małych rozmiarach. Nad nimi, na łagodnie ostrołukowym sklepieniu wnęki okna, unosi się półpostać Chrystusa, ujęta w jaśniejszy od reszty tła, wykrojony sercowo-owalny kształt.

W znajdującej się po prawej stronie bocznej ścianie wnęki (fig. 58) widzimy wielką postać św. Jana Ewangelisty, odwróconego brodatą twarzą ku lewej stronie, spoglądającego nieco w górę ku postaci Chrystusa, jakby od Niego czerpał natchnienie. Św. Jan<sup>2</sup> dyktuje siedzącemu u swych stóp po prawej stronie, nieproporcjonalnie małemu św. Prochorowi słowa Ewangelji. Na chęć przedstawienia sceny dyktowania wskazuje także gest ręki św. Jana, ubranego w ciemnoniebieską szatę i płaszcz brązowy. Św. Prochor, odziany w szatę brązową i płaszcz zielony, siedzi na tle budynku świątyni (rotundy) i pisze słowa Ewangelji w rozłożonej na

<sup>1</sup> Ebersolt J., *La miniature byzantine*. Paris 1926, p. 73. — Strzygowski J., *Das Etschmiadzin-Evangeliar*. *Byzantinische Denkmäler* I, Wien 1891; Tenże, *Kleinarmenische Miniaturmalerei, Die Miniaturen des Tübinger Evangeliiars Ma XIII*, 1, vom Jahre 1113 bezw. 893 n. Chr. *Veröffentlichungen der k. Universitätsbibliothek zu Tübingen*, 2, Tübingen 1907. <sup>2</sup> W ewangeljarzu ze Skevry, pochodzącym z roku 1197, przechowywanym w lwowskiej kapitule katedralnej ormiańskiej, św. Jan z św. Prochosem przedstawiony jest w podobny sposób, powtarzający się zresztą później stale w ikonografii ormiańskiej.



kolanach księdze. Malarz chciał wyraźnie przedstawić w logicznym związku scenę inspiracji, t. j. natchnienie wychodzące od Chrystusa, przejęte przez zwróconą ku niemu postać św. Jana, a spisane za wskazówką św. ewangelisty ręką św. Prochora. Na inspirację bożą wskazywać ma także gwiazda między głową św. Jana a Chrystusem.

Na lewej, bocznej ścianie wnętrza (fig. 57) widzimy postać drugiego świętego. Nie jest to tym razem któryś z ewangelistów, jak mogłoby się zdawać na podstawie znajomości zwyczajów ikonografii wschodniej, która najchętniej umieszczała postacie świętych w pewnym ze sobą związku. Odpowiednik św. Jana Ewangelisty stanowi tym razem inny apostoł, po którego lewej stronie klęczy drobna postać, widocznie fundatora, ze złożonymi rękami. Ma się wrażenie, że może swego patrona kazał w tym miejscu przedstawić fundator (fig. 59). Ów święty patron przedstawiony jest w stroju pielgrzymim z muszlą na czarnym kapeluszu, z kijem w jednej ręce i książką w drugiej<sup>1</sup>, oraz ze zwisającą poniżej torebką. Jest to św. Jakób, jak to zresztą stwierdza napis ormiański nad nim, a wątpliwość mogłaby zachodzić jedynie, czy jest to apostoł św. Jakób Starszy, zazwyczaj przedstawiany z atrybutami, wskazującymi na jego pielgrzymkę do Compostelli w Hiszpanji, wielkiego sanktuarjum tego świętego w późniejszym czasie, czy też może św. Jakób, biskup z Nisibis, czczony szczególnie w Armenji i podobnie przedstawiany przez ormiańskich malarzy, jak św. Jakób Apostoł.

W górnej części wnętrza okiennej (fig. 60) znajduje się postać Chrystusa błogosławiącego, o prawie zupełnie zatartej dziś twarzy. Przedstawiono go w półpostaci, na jasnym tle owalnego wykroju, odbijającego od ciemnego tła ścian wnętrza. Chrystus błogosławi lewą ręką, trzymając w prawej Ewangelię; na ciemną szatę narzucony ma jasny płaszcz, twarz okolona jest nimbem z krzyżem. Podobnie bywa przedstawiana postać Chrystusa w licznych, zwłaszcza w minjaturowym malarstwie ormiańskim, Transfiguracjach czy w Wniebowstąpieniach<sup>2</sup>.

W łączności z malowidłami wnętrza okna katedry pozostają napisy nad nimi; nad postacią Chrystusa: Asdudzo Worti Hisus Krisdos (Boga Syn Jezus Chrystus); na lewo zaś nad św. Jakóbem: Surp Hagowp. i nad św. Janem Ewangelistą: Surp Howhanes, stwierdzające osoby świętych, jakich chciano przedstawić. Analogiczny napis znajduje się także nad św. Prochorem (fig. 61), wskazujący na jego osobę. Nadto w księdze, w której Prochor rozpoczął pisać pod dyktandem św. Jana, widoczne są literami ormiańskimi wypisane słowa: Isgysy an, t. j. »rozpoczyna się«.

V. Wobec braku zachowanych gdzieindziej malowideł ściennych, a także i malarstwa sztalugowego u Ormian, sięgnąć należy dla wyjaśnienia kwestji lwowskich malowideł ściennych do ikonografji ormiańskiego malarstwa minjaturowego. Tylko w tym zakresie bowiem niebrak materiału dla studjum ikonograficznego, które pozwalałoby traktować porównawczo postacie i sceny, przedstawione we wnętrzu ormiańskiej katedry we Lwowie.

Przedewszystkiem stwierdzić należy odmienny zazwyczaj sposób przedstawia-

<sup>1</sup> Piotrowski J., Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracyj i ostatnich odkryć, Lwów 1925, upatruje w książce flaszkę o długiej szyjce. <sup>2</sup> Macler F., Miniatures arméniennes, Paris 1913, fig. 40, 41, 53, 59, 87, 93, 151. Zazwyczaj przedstawiano w tych minjaturach całą postać Chrystusa, wyodrębniając ją od reszty tła i przedstawionych scen, otaczając ją odrębnym tłem jaśniejszym w owalnym wykroju lub w mandorli.

nia apostołów od św. ewangelistów. W malarstwie bizantyńskim spośród czterech ewangelistów trzej z nich, Marek, Łukasz i Mateusz, przedstawiani są zazwyczaj w postawie siedzącej, we wnętrzu komnaty, w której spisują Ewangelię, obok rozłożonych na niskim stoliku przyborów do pisania. Nad nimi zwisa draperja zasłony, chroniącej od światła.

Od tego sposobu przedstawiania ewangelistów wyjątek stanowi św. Jan ze św. Prochorem. Św. Jana bowiem w iluminatorstwie bizantyńskim przedstawiano w postaci stojącej na tle architektonicznego krajobrazu.

Odmienne od bizantyńskiego sposobu przedstawiało iluminatorstwo ormiańskie św. ewangelistów Marka, Łukasza i Mateusza wprawdzie siedzących, jednak umieszczało ich w otwartej przestrzeni na tle architektury, tak samo jak stojącego św. Jana i siedzącego obok niego Prochora<sup>1</sup>. Stwierdzić to będziemy mogli w następnym rozdziale także na przykładzie minjatur, wysłanych spod pendzla i pióra Ormian, poczynawszy od ewangeljarza, powstałego na przełomie XIII i XIV wieku, który był własnością katedry lwowskiej (rkps nr 278 Bibl. Mechitarzystów we Wiedniu), aż do licznych ewangeljarzy XVII w., powstałych wprost we Lwowie. Odnosnie do św. Jana Ewangelisty stwierdzić jeszcze należy, że przyjęło się powszechnie przedstawianie go jako starca o lysej głowie z długą brodą<sup>2</sup>. Tym wymogom czyni zadość przedstawienie postaci św. Jana we wnęce okiennej katedry lwowskiej.

Niewszystkie jednak stosowane zazwyczaj w ormiańskim malarstwie reguły ikonografii stwierdzić możemy na malowidłach ściennych lwowskich, gdyż we wnęce okiennej przedstawiono nie parę ewangelistów po obu jej stronach, lecz z jednej strony św. Jana Ewangelistę z Prochorem, z drugiej zaś św. Jakóba Apostoła. Zachowane po nasze czasy fragmenty polichromji musiały łączyć się z całością kompozycji malowideł, dekorujących ściany katedry, i musiały wchodzić w rozkład tematów ikonograficznych na każdej ze ścian kościoła. Odtworzyć całości polichromji, a nawet domyśleć się jej tematu, dziś nie jesteśmy w stanie. Przypuszczać można tylko, że znajdowały się tam przedstawione postacie wszystkich dwunastu apostołów.

VI. Malowidła wnęki okiennej mają dla nas dziś znaczną wartość, jako rzadki zabytek sztuki ormiańskiej na ziemi polskiej. W granicach dzisiejszych Rzpltej Polskiej innych ściennych malowideł ormiańskich poza katedrą lwowską nie znamy. Poziomem artystycznym stanowią one analogję do licznych minjatur ormiańskich, malowanych temperą, powstałych na ziemiach polskich, we Lwowie i w Kamieńcu Podolskim. Wydłużone postacie świętych leżą w typie ormiańskiego malarstwa minjaturowego i takimi widzimy je także we wnęce okna katedry lwowskiej. O ile jednak postać św. Jana jest często przedstawiana w malarstwie ormiańskim, o tyle postać św. Jakóba stanowi w niem pewną odrębność, odbiegającą od zwy-

<sup>1</sup> Macler F., Documents d'art arméniens, Paris 1924, tabl. XVI, fig. 31; tabl. XXXIX, fig. 83; tabl. LVII, fig. 122; tabl. LXXXII, fig. 185. Wyjątkowo w postawie siedzącej spotykamy przedstawionego św. Jana w tej samej pracy Maclera tabl. XCIV, fig. 227, oraz w rękopisie w Bibliothèque Nationale w Paryżu cod. arm. 21, fol. 227, cf. Macler F., Miniatures arméniennes, Paris 1913, tabl. LXII. <sup>2</sup> Strzygowski J., Kleinarmenische Miniaturmalerei, Die Miniaturen des Tübinger Evangeliums Ma XIII, 1, vom Jahre 1113 bezw. 893 n. Chr. Veröffentlichungen der k. Universitätsbibliothek zu Tübingen 2, Tübingen 1907, p. 22.



kłych tematów. Rzadkiem wogóle jest przedstawienie tego świętego w malarstwie ormiańskim.

W ocenie artystycznej wartości przedstawionych postaci, zgodnie z dekoracyjnym charakterem malowideł, zwrócić należy uwagę na wyraz, jaki usiłował nadać artysta samym postaciom świętych, nie tylko na charakterystykę wyrazów ich twarzy. Siedzący z jednej strony św. Prochor, z drugiej klęczący fundator, grają bardzo podrzędną rolę w stosunku do postaci obu świętych stojących. Koncentrują na sobie uwagę wyniosłe, umyślnie wydłużone postacie św. Jana i św. Jakóba, zwłaszcza oryginalnie ujęta postać św. Jakóba. Obaj apostołowie nie są hieratycznie sztywni, widać w nich mniej dążności do stylizowania, a więcej ożywienia, ekspresji. Św. Jan Ewangelista w swym ruchu głowy ku górze i równoczesnym geście ręki, skierowanej ku Prochorowi, nie jest pozbawiony indywidualności, podobnie jak i św. Jakób, ów jakby występujący z mroku wnęki, ciężko stąpający, zmęczony pielgrzym o surowym wyrazie twarzy, okolonej gęstym zarostem, niestety dziś dość przemalowanej. Cechy indywidualne ma także wydłużona głowa św. Jana o wysokim czole, długiej brodzie, poważnym i energicznym zarazem obliczu i skośnym spojrzeniu oczu ku górze. Ręka artysty władała pędzlem swobodnie i z pewnym rozmachem, nie była też pozbawiona siły charakterystyki.

Zarówno ikonograficznie, jak i ze stanowiska stylowego ujęcia powyższe malowidła figuralne należą do sztuki ormiańskiej. Wyszły one spod pędzla malarza ormiańskiego, lecz posiadają równocześnie cechy malarstwa bizantyńskiego. Bizantyńskie są one o tyle, o ile wogóle malarstwo bizantyńskie wywarło wpływ decydujący na ormiańskie malarstwo religijne, które wzorowało się wprawdzie na Bizancjum, pozostając zresztą zupełnie samoistnym w sztuce dekoracji ornamentalnej. Lwowskie malowidła ściennie katedry ormiańskiej w swym bizantynizmie bliższe są przytem Bałkanom aniżeli Rusi. W pewnej izolacji przedstawionych postaci można zauważyć jakby przychylenie się ściennego malarstwa monumentalnego ku malarstwu sztalugowemu i jego sposobowi pojmowania przedmiotu, dające się dostrzec w sztuce bizantyńskiej od pierwszych lat XVI wieku.

Dekoracja wnęki okiennej katedry ormiańskiej zdaje się nie przedstawiać przytem jednolitej całości kompozycji. Każda z postaci apostołów w niej jest jakby stworzona sama dla siebie, mimo łączącej obie te postacie u góry sklepienia okiennego, błogosławiącej półpostaci Chrystusa. Św. Jakób jest większy wymiarami od św. Jana Ewangelisty. Charakter sztalugowy malowidłom tym nadaje także użycie w nich temperowej techniki, właściwej malarstwu sztalugowemu, a nie monumentalnemu, którego typową techniką jest technika *al fresco*.

Zarówno bizantyńskiej, jak perskiej i ormiańskiej sztuce wspólne jest umiłowanie tła, wypełnionego fantazyjną architekturą. Malarstwo minjaturowe tych narodów daje tego przykłady na każdym kroku. Monumentalne malarstwo ścienne Ormian szło tym samym torem, a zaznacza się to i w lwowskich malowidłach. Architektoniczne tło ma obraz po prawej stronie wnęki (fig. 61). Wgłębi poza postacią siedzącą Prochora widzimy okrągły budynek (rotundę) świątyni z portykiem i z kopułą. Architektura ta traktowana jest dekoracyjnie, poza nią brak zupełnie krajobrazu. W dzisiejszym stanie malowidła brak pogłębienia przestrzeni krajobrazu. Przy dokładnym wpatrzeniu się zarysowują się jakieś niewyraźne kontury na dalszym planie tła. Może zatem dawniej poza architekturą rotundy znajdowało się w tle coś

więcej. Uderza fakt, że po lewej stronie postać św. Jakóba nie ma tła architektonicznego. Nie wiemy, czy nie zniknęło ono przy sposobności którejś restauracji i częściowego przemalowania, a natomiast w miejsce architektury nie zjawił się klęczący orant po lewej stronie św. Jakóba. O ile chodzi o ustalenie czasu powstania malowideł wnętrza okna, to zgadzam się w tem z opinią dra Piotrowskiego. Malowidła powstały zapewne w okresie czasu między końcem XV a połową XVI wieku. Raczej skłonny byłbym przypuszczać, że powstały w drugiej ćwierci XVI w.

VII. W obecnym stanie badań trudno powiązać malowidła ściennie katedry lwowskiej z jakimkolwiek nazwiskiem malarza. Byłoby to niewątpliwie nazwisko ormiańskie. W rozdziale o ormiańskim malarstwie minjaturowym będę mógł wskazać osoby Ormian-iluminatorów we Lwowie w pierwszej połowie XVI wieku. By jednak można któremuś z nich przypisać autorstwo także malowideł ściennych, do tego brak nam jakichkolwiek danych.

W studjum niniejszem, poświęconem jednemu tylko zabytkowi, nasuwa się konieczność porównawczego traktowania, postawienia go obok innych zbliżonych chronologicznie do niego utworów pendzla ormiańskiego. Lecz badaczy znalazło dotąd jedynie malarstwo minjaturowe (Abdullah i Macler, Strzygowski i inni). Ono też prawie jedynie mogło dać tło porównawcze malowidłom ściennym katedry lwowskiej. Malowidła ściennie w Armenii właściwej prawie że nie są zbadane. Wzmianki o nich lub niezadowolające zresztą reprodukcje fragmentów przeważnie zniszczonych malowideł freskowych znajdujemy w dziełach, dotyczących innego tematu — architektury (Strzygowski). Malowidłom ściennym samym dotąd nikt pracy ani poszukiwań nie poświęcił.

Uprzejmości N. S. Barsamowa, dyrektora Muzeum Archeologicznego w Teodozji na Krymie, zawdzięczam kilka zdjęć fotograficznych malowideł ściennych ormiańskiego kościoła św. Stefana w dawnej Kaffie. Są to prawdopodobnie z XIV lub najpóźniej XV wieku pochodzące fragmenty postaci M. Boskiej, św. Jana Chrzciciela, św. Dymitra, — wszystkie malowane *al fresco*. Swą fragmentarycznością, zarówno jak i odmienną techniką freskową nie dają one podstaw do porównawczego traktowania ich z malowidłami lwowskiej katedry. Natomiast fakt, że w tych ostatnich znajdujemy technikę *alla tempera*, nasuwa pewne refleksje. Zarówno w bizantyńskim, jak i w malarstwie monumentalnym ormiańskim w Armenii i na Krymie rozpowszechnione było raczej malarstwo freskowe. Jeżeli malowidła ściennie lwowskiej katedry ormiańskiej wykonano w temperze, to fakt ten przemawia za tem, iż autora ich szukać może należałoby wśród ormiańskich minjaturzystów, działających we Lwowie, przyzwyczajonych do techniki temperowej.

Powyższe fakty stwierdzają znaczenie, jakie dla sztuki ormiańskiej w Polsce mają ściennie malowidła katedry ormiańskiej we Lwowie; uważać je należy za zabytek zupełnie wyjątkowy.

Dodatkowo jeszcze słów kilka odnośnie do ornamentu, którym pokryta jest pochyła ściana u dołu zdobnej malowidłami wnętrza okiennej (fig. 62).

Ten powtarzający się ornament (t. zw. *unendliches Rapport*) składa się z kwiatów, liści i giętych łodyg, a stylem swym i jaśniejszemi naogół barwami odbija od ciemnych malowideł figuralnych nad nim. Doszukać się tu możemy znów elementów dekoracji wschodniej, jakkolwiek tym razem nieodbiegających daleko także od form ornamentalnych przekwitającego gotyku.



## VI

## LWOWSCY ILUMINATORZY RĘKOPISÓW ORMIAŃSKICH

Cechy charakterystyczne emigracji ormiańskiej w Polsce. — Kopjowanie rękopisów przez duchownych. — Wzory w bibliotece katedry lwowskiej. — Układ dekoracji iluminatorskich i ich elementy. — Iluminatorzy wędrowni a osiedli stale we Lwowie. — Iluminatorstwo lwowskich Ormian w XVI wieku: Mkrdycz, Grzegorz i inni. — Minas z Tokatu i jego działalność. — Iluminatorzy XVII wieku: Łazarz z Tokatu i Łazarz, biskup na Wołoszczyźnie. — Malarstwo bez cech szkoły lokalnej. — Wpływy sztuki zachodnioeuropejskiej. — Ormianie członkami lwowskiego cechu malarzy, Paweł Bogusz. — Łazarz z Babertu i jego Biblia z r. 1619 z miniaturami naśladowanymi według wzorów Jana Ziarnki. Pośrednie wpływy sztuki Dürera w nich. — Mniejsi iluminatorowie XVII wieku i ormiańskie oraz zachodnioeuropejskie elementy ich sztuki. — Epigoni ormiańskiego iluminatorstwa w XVIII wieku. — Lwów jako jeden z ośrodków ormiańskiej kultury. — Wpływy zachodnioeuropejskiej sztuki wśród Ormian perskich za pośrednictwem Biblii Łazarza z Babertu, jej kopje wykonane w Ispahanie. — Pośrednictwo Ormian lwowskich w rozprzestrzenianiu kultury artystycznej między Wschodem a Zachodem.

Mało znana jest naogół rola, jaką dwa miasta polskie, Lwów i Kamieniec Podolski, odegrały w swoim czasie w dziejach sztuki ormiańskiej, a malarstwa minjaturowego (iluminatorstwa) w szczególności. Dzieła tu powstałe niegdyś, jeśli nie zaginęły zupełnie, to rozproszyły się. Znaleźć je dziś można w zbiorach rękopisów bibliotek Wiednia, Paryża, Rzymu, Wenecji i Eczmiadzinu, najmniej zaś w samym Lwowie, mimo że była ich tu niegdyś spora ilość. Wiele cennych iluminowanych rękopisów znajdowało się zarówno wśród tych, które powstały we Lwowie i Kamieńcu, jak i tych, które ormiańscy emigranci przywieźli do tych miast ze sobą ze swej ojczyzny azjatyckiej.

Pozostawało to w związku z charakterem emigracji ormiańskiej. Prześladowaniami przez Turków ulegały w Armenji przedewszystkiem warstwy najbardziej kulturalne i zarazem najbardziej zasobne materjalnie. Chodziło najeźdźcom o zagarnięcie z jednej strony ich majątków, z drugiej o odsunięcie ich od wpływów na warstwy niższe ormiańskiej ludności opanowanego kraju. Toteż wśród emigrantów ormiańskich, przybywających do Polski w różnych okresach czasu, znajdowała się zawsze znaczna ilość ludzi kulturalnych, zwłaszcza wielu duchownych, wiozących ze sobą jako cenny skarb stare księgi, dotyczące rytuału religijnego, kroniki, zbiory pieśni i t. d. Abdullah i Macler<sup>1</sup> przytaczają przykład, może nieco przesadzony, że niejaki Mikołaj z Polski (tak brzmiało nazwisko duchownego Ormianina) miał mieć u siebie 1000 rękopisów przywiezionych z Ani, ocalonych z pogromów. Szczególnie bogaty w dawne księgi miał być też skarbiec katedry lwowskiej. Wśród ksiąg rytualnych iluminowanych, przechowanych dziś w Bibliotece oo. Mechitarzystów w Wiedniu, zwracają uwagę cenne rękopisy z XIV wieku, na których zaznaczono, że były one niegdyś własnością arcybiskupa lwowskiego, Mikołaja Torosowicza.

Duchowni ormiańscy, przybyli do Polski, pomnażali znów na miejscu zasoby rękopisów, kopując je w dalszym ciągu. Potrzeba było ksiąg dla nowopowstających w Polsce gmin i kościołów ormiańskich. Zresztą kopjowanie ich było zasługą wobec Boga, nakazaną zwłaszcza kapłanom. Kopiści też często byli zarazem iluminatorami.

Dla kopistów miejscowych we Lwowie wzorami były rękopisy, znajdujące się w bibliotece katedry. Przykładem tego jest Jan, patriarcha konstantynopolitański

<sup>1</sup> Abdullah Seraphin et Macler Frédéric, *Études sur la miniature arménienne*. Extrait de la *Revue des Études Ethnographiques et Sociologiques*, Paris 1909, p. 19.



63—64. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Minjatury ewangeljarza, rękopisu 278.

Ormian, który w drodze do Rzymu, gdzie potem przystąpił do unji z Kościołem rzymskim, w r. 1629 zatrzymał się na czas jakiś we Lwowie i pobyt ten przedłużył aż do roku 1632. Patriarcha Jan znalazł we Lwowie wiele dawnych rękopisów ormiańskich, czas swego pobytu tutaj zapełniał zatem pracą nad ich przepisywaniem. Znamy jego dwa z tego czasu pochodzące rękopisy, pisane we Lwowie. Pierwszy, to kodeks, zawierający kronikę dziejów ormiańskich Wardanesa, przepisany w roku 1631 przez patriarchę, jak sam powiada, z bardzo starego rękopisu, znajdującego się we Lwowie; drugi, to zbiór różnych modlitw i pism teologicznych, przepisany przez niego w r. 1632. Oba znajdują się dziś w Bibliotece Watykańskiej<sup>1</sup>.

Ważne jest stwierdzenie, jakimi wzorami rozporządzali kopiści w lwowskiej bibliotece katedralnej. Z czasów świetności iluminatorstwa ormiańskiego było w niej niewątpliwie kilka dzieł pierwszorzędnej wartości artystycznej. Do tych należał przede wszystkim znany ewangeljarz ze Skevry z r. 1197<sup>2</sup>. Nie mamy wiadomości o wcześniejszych od niego zabytkach lwowskiej biblioteki ormiańskiej. Z późniejszych od niego zanotować należy pochodzący z XIII—XIV wieku, pergaminowy ewangeljarz (fig. 63, 64) z pięknymi minjaturami i ornamentami (rkps 278 Bibl. Mechitarzystów we Wiedniu, dawny nr 30A). Ewangeljarz ze Skevry zużytkował,

<sup>1</sup> Rkpsy sygn. Mss 3 i 30 cod. Borgianae armen. (bez minjatur i ozdób iluminatorskich). <sup>2</sup> Akinian N., *Das Skevra-Evangeliar vom Jahre 1197, aufbewahrt im Archive des armenischen Erzbistums Lemberg*, Wien 1930.





65. Wiedeń, Biblioteka Mechitarystów. Margines jednej z kart rękopisu 68.

naśladując jego minjatury, co prawda dość niedołąźnie, minjaturzysta lwowski pierwszej połowy XVII w., Łazarz, biskup na Wołoszczyźnie, w rękopisie cod. arm. 2 Biblioteki Państwowej w Berlinie. Fakt ten stwierdza porównanie minjatur tych rękopisów. Niewątpliwie tak samo wzorowano się na innych dawniejszych rękopisach, kopując zarówno ich tekst, jak i naśladując ich dekoracje malarskie. Istniała wśród Ormian w XVI i XVII w. świadomość tego, że minjaturowe malarstwo ormiańskie po świetnym okresie średniowiecza nie jest już w stanie tworzyć czegoś nowego o wyższym poziomie, jak to, co zawarte było w dawnych rękopisach, do których należało przynajmniej zbliżyć się, naśladując je.

Mimo to jednak w okresie czasu, którym się zajmujemy, w XVI i XVII wieku, sztuka iluminatorska szeroko rozposzechniona była wśród ormiańskiego duchowieństwa. Tradycje jej bardzo dawne, utrzymywały się przez szereg wieków i zaznaczały się w zachowaniu form dekoracyjnych, oddawna ustalonych, jakkolwiek ilości iluminatorów nie odpowiadała już, jak niegdyś, wysoki poziom sztuki.

Zawód kopisty i iluminatora łączył się często w tych samych osobach, zazwyczaj duchownych. Ponieważ tradycje średniowiecza trwały w zakresie iluminowania rękopisów wśród Ormian prawie niezmienione w XVI i XVII w., i przez długi jeszcze czas ksiąg religijnych u Ormian nie drukowano, lecz jedynie je przypisywano, przeto całość tej gałęzi sztuki robi wrażenie także i na naszym terenie jakby czegoś bardzo spóźnionego i oderwanego od współczesnych prądów sztuki europejskiej. Nie było w tej sztuce nic ożywczego, świat form artystycznych był zamknięty sam dla siebie. Epoka silnych indywidualności artystycznych, które w tej sztuce umiały znaleźć możliwość wypowiedzenia się w sposób oryginalny, minęła z upływem średniowiecza. W XVI wieku, zarówno na terenie Lwowa, jak i w innych ormiańskich centrach kulturalnych, spotykamy się tylko z naśladowcami dawnych wzorów.

W tekście rękopisów religijnych ormiańskich znajdujemy stale zachowany pewien układ. Są to poczęści »tetraewangelje«, w których następują po sobie w porządku kanonicznym Ewangelje św. Mateusza, Marka, Łukasza i Jana. O ile rękopis jest wogóle iluminowany, to każdą z Ewangelij poprzedza wizerunek danego ewangelisty, zazwyczaj z jego atrybutami. Drugi typ rękopisów to ewangeljarze, w których Ewangelje następują po sobie w porządku liturgicznym, w perikopach zastosowanych do kalendarza, a wtedy porządek jest odmienny i Ewangelja św. Jana znajduje się na początku, poczem następują św. Mateusza, Łukasza i Marka. Postacie ewangelistów na początku każdej Ewangelji przedstawione są z reguły siedzące<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dawne minjatury rękopisów pochodzenia syryjskiego lub egipskiego przedstawiały ewangelistów stojąco, minjatury rękopisów małoazjatyckich siedząco. Strzygowski J., *Kleinarmenische Miniaturmalerei etc.*, Tübingen 1907.

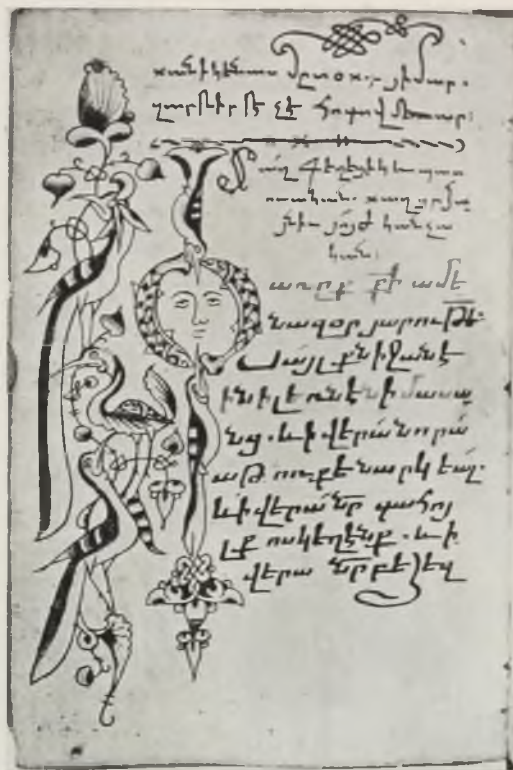
Prócz przedstawień ewangelistów rękopisy iluminowane najczęściej mają ponadto na początku każdej Ewangelji ozdobne ornamentalne winjety w kształcie arkad o łuku półkolistym (święty łuk), lub w kształcie podkowy z płaską u góry nadbudową (*kamara*).

Trzeci rodzaj dekoracji iluminatorskiej to ozdoby marginalne rękopisów ormiańskich, analogiczne do tych, jakie jeszcze od wieku VII znamy z kodeksu syryjskiego Rabuli.

Wreszcie mniej często znajdują się w iluminowanych rękopisach ormiańskich osobne, w tekście zamieszczone ich ilustracje, zazwyczaj w pośrodku tekstu, podobnie zresztą jak i w rękopisach bizantyńskich<sup>1</sup>.

Już w poprzednim rozdziale miałem sposobność podnieść, że na sztukę iluminatorską Ormian składały się dwa elementy.

Pierwszy, to świat form, stworzony przez ludową fantazję twórczą, sięgający może dawnych symbolów religijnoobrzędowych północnomezopotamskich i syryjskich. Odnajdujemy w nim także i tradycyjne formy perskie, oraz turecko-seldżuckie o charakterze ornamentalnodekoracyjnym, a w nich świat zwierzęcy i roślinny, nadto kraty i siatki rozmaicie kombinowane, pasma linii i plecionek. Jest to świat, w którym iluminatorowie ormiańscy umieli wypowiedzieć się w sposób, jaki im dyktowały ich wrodzone, rasowe zdolności i poczucie form. Zwłaszcza wielką rolę zdaje się w tem odgrywać świat zwierzęcy, stanowiący temat dominujący w dawnej sztuce Wschodu. W sztuce ormiańskiej są z niego reprezentowane zwłaszcza zwierzęta fantastyczne, bajeczne, jakież ptaki o głowach kobiecych, nazwane harpjami, lub też bardziej zbliżone do spotykanych w przyrodzie, pawie i żórawie, przepiórki, czy kuropatwy i t. p. Częste są w rękopisach ormiańskich inicjały zoomorficzne, składające się z ryb, ptaków, psów powiązanych ze sobą ogonami i t. d. Spotykamy czasem też w marginalnych ozdobach rękopisów postać ludzką, pojętą również napół fantazyjnie, napół komicznie, podobnie jak zwierzęta, służące za dekorację, wzięte raczej z jakiegoś egzotycznego świata legend, pełnego bajecznych stworów. Z tych ornamentów i groteskowych arabesek wieje duch dekoracji azjatyckiej ojczyzny Ormian<sup>2</sup>.



66. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Karta rękopisu 344.

<sup>1</sup> Millet G., Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 109, Paris 1906. <sup>2</sup> Według Strzygowskiego (Kleinarmenische Miniaturmalerei etc.) zarówno ormiańska, jak i bizantyńska średniowieczna sztuka dekoracyjna zawisłe były od trzeciej, wpływającej na nie sztuki — perskiej. Dopiero później, gdy wpływy sztuki perskiej, w szczególności także malarstwa minjaturowego, utwierdziły się w Bizancjum, zaś Armenja Wielka dostała się pod wła-





67. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Margines z rękopisu 344.

Od tych dekoracji, zamieszczanych w winjetach na początkach rozdziałów rękopisów lub na ich marginesach, odcinają się wyraźnie minjatury figuralne, tematem odnoszące się ściśle do przedstawień z Pisma św. Najczęściej są to postacie ewangelistów lub innych świętych. Na tych motywach figuralnych, będących drugim elementem iluminatorstwa ormiańskiego, zaciężył duch sztuki bizantyńskiej i jej form.

W tym czasie, który obejmuje niniejsze studjum, w XVI i XVII wieku, charakterystyczne jest dla ormiańskiego malarstwa minjaturowego jego wyłącznie dekoracyjne, płaszczynowe traktowanie przedmiotów. Fałdy szat św. ewangelistów tracą charakter tkaniny, nie zarysowują układu członków ciała ludzkiego, lecz artysta niezależnie od nich zaznacza fałdy draperji dowolnie pędzlem, aby przerwać niemi monotonię barwną płaszczyzny szaty i wypełnić niemi dekoracyjnie pojętą całość obrazu. Stanowią one wyłącznie element dekoracji malarskiej, tak samo jak i przedstawiona w nich architektura świątyń, czy inne szczegóły tła minjatur. Postacie ludzkie narówni z innymi elementami składają się na jedną całość, równorzędnie dekoracyjnie traktowaną.

Jak dekoracje winjet i ozdób marginalnych rękopisów odcinają się od typu minjatur z postaciami świętych, tak samo zaznacza się różnica w kolorycie tych dwóch odmienne traktowanych w minjaturowym malarstwie ormiańskim rodzajów dekoracji rękopisów. Iluminatorzy naogół dobierają jaśniejszych i jaskrawszych barw do pierwszych, ciemniejszych zaś i spokojniejszych do drugich.

Lwów był jednym z kulturalnych centrów Ormian w diasporze w XVI i XVII wieku. Katalogi dawnych rękopisów ormiańskich, przechowywanych w Bibliothèque Nationale w Paryżu, w National-Bibliothek w Wiedniu, w Bibliotece oo. Mechitarzystów w Wiedniu i innych, pełne są wzmianek o rękopisach kopjowanych i iluminowanych w Polsce. Wiele z nich wykonano w Kamieńcu Podolskim, w którym była liczna kolonja ormiańska, wiele także rękopisów nosi wzmianki ich pisarzy czy też iluminatorów, stwierdzające, że miejscem ich sporządzenia i dekorowania było miasto w Polsce, zwane Ilov, lub Low, jak nazywano po ormiańsku Lwów<sup>1</sup>. Często nazwisko samego iluminatora, przy którym dodano miejsce jego pochodzenia względnie zamieszkania, mówi samo za siebie. Takim jest np. Grzegorz z Ilov w r. 1525 (cod. arm. 4 w Bibl. Nat. w Paryżu) czy tylu innych, których nazwiska wymieniają wyszłe spod ich ręki rękopisy XVI i XVII wieku. Prócz Lwowa i Kamieńca przybyło z końcem XVI w. trzecie centrum kulturalne Ormian, osiadłych

dżę Seldżuków, zaczęto importować do Armenji minjatury i samych artystów-iluminatorów z Bizancjum. Armeńska Cylicja tymczasem pozostała pod wpływem sztuki perskiej.

<sup>1</sup> O bogactwie lwowskich Ormian i ich obyczajach mówi pamiętnik podróży, spisany w r. 1626 (rkps 58 Bibl. Uniw. we Lwowie). Interesujący jest w nim także opis ich strojów w tym czasie, szkarłatnych sukni i czapek sobolowych, w jakich chodzili ormiańscy bogaci kupcy i starsi lwowskiej gminy ormiańskiej. Autor z pewną orjentalną przesadą porównuje ich do książąt partyjskich.

w Polsce, założony przez Jana Zamoyskiego Zamość, do którego przenoszą się Ormianie z innych miejsc, może w nadziei przyszłego rozkwitu miasta, i w Zamościu kontynuują swą sztukę iluminatorską.

Z punktu widzenia dziejów ormiańskiej sztuki iluminatorskiej w Polsce odróżnić musimy tych spośród ormiańskich iluminatorów, których uważać należy za stale osiadłych we Lwowie, od tych, którzy tylko przejściowo wchodzili w skład licznej kolonii lwowskich Ormian. Wśród ruchliwego tego żywiołu, który, wygnany z ojczyzny, szukał szczęścia i ustalenia się w Polsce, na Wołoszczyźnie, na Krymie, czy w Turcji, gdzie tylko znajdował w danej chwili lepsze warunki egzystencji, wielu było takich, którzy po chwilowym pobycie we Lwowie przenosili się znów gdzieindziej. Zwłaszcza duchowni zmieniali często miejsce pobytu. Wielu po uspokojeniu się zaburzeń wracało spowrotem do Armenii. Z końcem XVI i początkiem XVII w. zauważyć można we Lwowie jakby ustawiczne *va et vient* ormiańskich pisarzy i iluminatorów. Nazwiska ich w tym czasie we Lwowie są niezwykle liczne, lecz po krótkim pobycie nikną ci iluminatorzy, opuszczając miasto, a w ich miejsce przybywają znów inni.

Do sztuki ormiańskiej lwowskiej trudno ich zaliczyć. Nie można ich uważać za osiadłych we Lwowie i wrosłych w grunt lwowski, takich, którzy do tutejszego malarstwa ormiańskiego mieliby coś wnieść. Jest natomiast szereg innych, którzy zasługują na zaliczenie ich w poczet artystów lwowskich, we Lwowie bowiem stale osiedli i zaznaczyli swą działalność tu powstałymi dziełami swego pędzla i pióra. Weszli do dziejów sztuki lwowskiej, nie tracąc nic ze swego charakteru ormiańskiego. W dziejach sztuki ormiańskiej znajdziemy dla nich zarezerwowane miejsce, lecz należy się im ono także i w lokalnym skromnym zakresie sztuki lwowskiej. Jest takich cały szereg.

Nie mamy bliższych wiadomości o dawniejszych, niewątpliwie już w XIV i XV wieku we Lwowie pracujących iluminatorach. Dopiero pierwsza połowa XVI wieku przynosi ich stwierdzone nazwiska. Skromna naogół jest dekoracja barwna w winjetach i na marginesach rękopisu, przechowanego w zbiorze kapituły ormiańskiej we Lwowie, a obejmującego rytuał święceń kapłańskich, którą w r. 1522 wykonał na zlecenie arcybiskupa Kałużdy niejaki Mkrdycz (Jan Chrzyciel), o którym ponadto nic więcej nie wiemy.



68. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Karta rękopisu 68.





69. Lwów, Biblioteka Uniwersytecka. Rysunek na marginesie rękopisu 48.



70. Lwów, Biblioteka Uniwersytecka. Rysunek na marginesie rękopisu 48.

Więcej już przynosi nam psalterz, iluminowany przez Grzegorza<sup>1</sup> ze Lwowa (Ilov), jak się sam nazywa, przechowany w paryskiej Bibliothèque Nationale (cod. arm. 4). Rękopis ten pochodzi z 1525 r. Prócz minjatur, wykonanych przez Grzegorza<sup>2</sup>, zawiera on tekst, pisany przez ks. Jana i jego ucznia, Mkrdycza ze Lwowa.

Niewiele zatem byłoby do powiedzenia o iluminatorach ormiańskich pierwszej połowy XVI wieku. Druga połowa tego wieku przynosi nam bardziej wyraźnie zarysowane indywidualności artystów-iluminatorów spośród duchownych ormiańskich, osiadłych we Lwowie.

Jest rzeczą charakterystyczną, że przeważają wśród nich w tym czasie we Lwowie przybysze z Tokatu, miasta położonego w południowo-zachodniej części Armenii. Tokat (starożytna Eudokja) położony malowniczo, miasto bogate, zamieszkiwane było przez zajmujących się handlem Ormian, wiodących zbytkowne życie i protegujących sztukę. Liczni duchowni uprawiali tam sztukę iluminatorską, zdobiąc księgi na zamówienie bogatych współmieszkańców miasta<sup>3</sup>. Wskutek prześladowań tureckich liczną rzeszę emigrantów z Tokatu znajdujemy w połowie XVI wieku we Lwowie.

Ciekawą postacią wśród nich był Minas, rodem z Tokatu, który sam nazwał się w pewnym okresie swej działalności we Lwowie nazwiskiem Diwrigci, i takie oznaczenie pisarza i iluminatora noszą dwa rękopisy jego ręki, przechowane w wiedeńskiej National-Bibliothek (nr 25 z 1565 i nr 15 z 1567), a wykonane we Lwowie. Chętnie używał on widocznie kryptografji, i nazwisko Diwrigci mówić ma o jego pochodzeniu ze Wschodu.

Minas był pisarzem lwowskiej rezydencji sędziów nacji ormiańskiej, ponadto był czynny literacko. Przybyły z Tokatu, z części Armenii pod panowaniem tureckim, niewątpliwie umiał po turecku, toteż łatwo przyswoił sobie we Lwowie język tutejszych Ormian, dialekt tatarskokipczacki, w którym spisywane były urzędowe akta w księgach lwowskiej gminy ormiańskiej. Jego charakterystyczne pismo łatwe jest w nich do odróżnienia

<sup>1</sup> Macler F., Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèquc Nationale, Paris 1908, p. 2. <sup>2</sup> Zob. artykuł Basmadžana w czasopiśmie Banaser r. 1899, pp. 164—165, oraz



71—72. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Dwie karty rękopisu 97.

od r. 1564 począwszy, z niewielkimi przerwami do r. 1618. Jednak swe utwory literackie spisywał Minas nie tylko ormiańskim alfabetem, ale i w języku ormiańskim.

Do Lwowa przybył Minas z Tokatu prawdopodobnie przez Wołoszczyznę, gdzie dla Ormian w tym czasie stosunki ułożyły się niekorzystnie, i temu przypisać należy jeden z jego utworów poetyckich, żalną pieśń o kraju Wołochów, powstała może około 1551 r., mówiącą o prześladowaniach Ormian na Wołoszczyźnie.

Innego rodzaju jest drugi jego utwór poetycki, napisany rzekomo na zlecenie arcybiskupa lwowskiego Grzegorza II, żartobliwa pochwała ormiańskiej potrawy zwanej *herissaj* (rkps 160, 343, 514, Bibl. Mechit. w Wiedniu).

Z jego ręki wyszedł w rękopisie zbiór drobnych utworów poetyckich. Wogóle wena poetycka trzymała się Minasa tak dalece, że i w księdze spisanych kontraktów małżeńskich Ormian lwowskich, *Grorench* i *Diathik*, uważał za stosowne zamieścić rymowany wstęp. Jest także Minas autorem prawniczego podręcznika procedury sądowej ormiańskiej i ta praca pozostaje w związku z jego urzędowym stanowiskiem pisarza rezydencji sądu nacji ormiańskiej, a więc zawodem prawniczo-sądowym. Nosił jednak widocznie Minas we krwi tradycje dawne iluminatorstwa ormiańskiego, skoro dekorował malarsko zarówno niektóre z urzędowych aktów w księgach sądowych, jak i przepisywane przez siebie księgi treści religijnej.

wzmiankę w pracy Abdullah S. et Macler F., *Études sur la miniature arménienne*. Extrait de la *Revue des Études Ethnographiques et Sociologiques*, Paris 1909, p. 38. <sup>3</sup> O roli Tokatu zob. Abdullah S. et Macler F., o. c. p. 7.





73. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Karta 1 rękopisu 437.





74. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Karta 707 rękopisu 437.





75. Jan Ziarnko, sztych przedstawiający scenę z Apokalipsy. Lwów, Muzeum Lubomirskich.

Typ stosowanych przez niego dekoracji iluminatorskich daje się łatwo odróżnić od innych. W jego wcześniejszych dziełach, jak w *Calendarium* z r. 1565 i psalterzu z r. 1567 (nr 25 i 15 National-Bibl. w Wiedniu), są to dość słabe jeszcze winjetki i dekoracje ornamentalne, niewielkich rozmiarów, na marginesach rękopisów. Niebawem jednak odnajduje Minas swój właściwy styl dekoracyjny, zarazem wzrasta biegłość jego ręki.

Utworki jego pędzla i cienkiego piórka

mają też zawsze coś z kaligraficznej biegłości. Równocześnie jednak jest w nich sporo fantazji, przejawiającej się w najrozmaitszym, corazto odmiennym w szczegółach ujmowaniu tradycyjnych ormiańskich motywów, wziętych ze świata zwierzęcego, ptaków i ryb, ornamentów kwiatowo-plecionkowych, zamieszczanych na marginesach rękopisów, czy też dekoracji ornamentalnych o szerszym zakresie, użytych jako winjety przed rozdziałami ksiąg. Jego cechami charakterystycznymi są większe niż u innych współczesnych iluminatorów wymiary utworów jego pędzla i pewien właściwy mu koloryt. Najczęściej używał Minas zespołu trzech barw, czerwonej i niebieskiej, przy użyciu białego tła jako trzeciej barwy.

Poza dekorację ornamentálną i zwierzęco-arabeskową Minas nie wyszedł. Wśród iluminowanych przez niego ksiąg nie znajdujemy żadnych kompozycji figuralnych. Zatem zakres jego sztuki był dość ograniczony. Ilość jednak zdobionych przez niego ksiąg, jakie zachowały się podziśdzień jest znaczna. Prócz wymienionych już wyżej rękopisów z lat 1565 i 1567, z tych samych lat pochodzą inne jeszcze, a to wykonane przez niego w r. 1565 we Lwowie rękopis, znajdujący się dziś w Bibliotece Escorialu w Hiszpanji, i wykonane w r. 1567 we Lwowie przez niego *Calendarium*, znajdujące się dziś w Musz w Turcji<sup>1</sup>. Z jego ręki wyszła księga rytuałów (rkps 68 Bibl. Mehit. w Wiedniu), w połowie pisana we Lwowie, w połowie zaś w Kamieńcu Podolskim, z charakterystycznymi dla twórczości Minasa dekoracyjnymi winjetami i ozdobami marginalnymi (fig. 65, 68). Z roku 1572 mamy do zanotowania znów

<sup>1</sup> W katedrze ormiańskiej we Lwowie przechowywany jest kielich z wotywnym napisem i datą 1540 r. oraz wymienieniem nazwiska Minasa jako ofiarodawcy.

iluminowaną przez niego księgę (cod. arm. 57 Bibl. Nat. w Paryżu). Niewątpliwie jego ręki są też ozdoby rękopisu 344 w Bibliotece Mechitarzystów w Wiedniu (fig. 66, 67). Był to najbardziej płodny w prace iluminatorskie okres życia Minasa z Tokatu. Jako pisarz lwowskiego sądu ormiańskiego wypełnił pozatem swem piórem księgi, zwane z ormiańska po polsku »krazagi« (*Gorench* i *Diatthik*), t. j. odpisy kontraktów małżeńskich i testamentów (rkps 441, 447 Bibl. Mehit. w Wiedniu), dalej »akta różnych działów między konsukcesorami« (rkps 446 Bibl. Mehit. w Wiedniu), »inwentarze różne fortun pozostałych« (rkps 444 Bibl. Mehit. w Wiedniu), oraz »listy składek pieniężnych gminy ormiańskiej we Lwowie« (rkps 452 Bibl. Mehit. w Wiedniu).

Jeżeli działalność Minasa Diwrigci z Tokatu na polu sztuki iluminatorskiej nie wychodzi poza zakres samych dekoracji ornamentalnych, to drugi, również z Tokatu rodem minjaturzysta obejmuje już szerszy zakres. Był nim Łazarz z Tokatu, trudny nieraz do odróżnienia od dwóch innych tego imienia występujących i kulturalnie czynnych Ormian. Iluminatorem bowiem był prawie równocześnie we Lwowie Łazarz z Suczawy na Wołoszczyźnie, oraz Łazarz z Babertu (Bajburtu), wreszcie także Łazarz Iwaszkiewicz, znany na polu piśmiennictwa.

Łazarz z Tokatu działał przede wszystkim na polu poetyckim. Przybyły w r. 1602 do Polski, napisał wierszem pieśń na pochwałę swego rodzinnego miasta Tokatu, inną znów pieśń na pochwałę biskupa Karapeta, oraz dwie pieśni elegijne. Czas jakiś bawił Łazarz we Lwowie, poczem przeniósł się był do Jazłowca<sup>1</sup>. Musiał jednak przemieszkiwać także i w Zamościu. W Bibliotece Uniwersyteckiej we



76. Eczmiadzin, Biblijoteka Państwowa. Karta z Bibliji Łazarza z Babertu.

Fot. Arcyb. G. Ovsepijan w Eczmiadzinie.

<sup>1</sup> Ակինեան Ն. Հինգ պանդուխտ տաղասացիներ: (Akinian N., Hink bantuchd dahasadzner = O pięciu poetach ormiańskich na obczyźnie), Vienna 1921, pp. 205—216.





77. Jan Ziarnko, sztych przedstawiający scenę z Apokalipsy. Lwów, Muzeum Lubomirskich.

Lwowie znajdujemy rękopis nr 48, którego autor Mahtësi Łazarz zowie sam siebie biskupem z Eudokji (Tokatu), synem Mankusza Sargisa i pani Łutlu, i wspomina, jak wygnany z ojczyzny znalazł schronienie w Polsce, w Zamościu, gdzie w roku 1603 pracował nad tym rękopisem<sup>1</sup>. Jeżeli Mahtësi Łazarz, biskup z Eudokji, jest identyczny z poetą Łazarzem z Tokatu, to minjatury i ozdoby dekoracyjne w rękopisie 48 Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie nie zdają się świadczyć o subtelności jego pen-

dzla, są raczej dość grube. Najlepsze jeszcze są jego rysunki, rzucane szkicowo na margines (fig. 69, 70).

Nieco odmienne cechy noszą minjatury rękopisu nr 97 Biblioteki oo. Mechitarzystów w Wiedniu (fig. 71, 72), które nie są pozbawione charakteru. Taka jest np. postać św. ewangelisty z powyższej tetraewangelji z roku 1606, której miejscem wykonania był Kamieniec Podolski. Dlatego waham się, czy przypisać minjatury tego rękopisu tej samej osobie, co i poprzednie, zwłaszcza wobec licznych minjaturzystów tego samego imienia — Łazarz.

Na Wołoszczyźnie przebywał trudniący się również iluminatorstwem inny duchowny ormiański imieniem Łazarz. Identyfikuję go z duchownym tego imienia, który w r. 1624 był przeorem klasztoru św. Oksenta w Suczawie i nazywany jest biskupem ormiańskim na Wołoszczyźnie. Przedtem jednak bawić on musiał we Lwowie, gdyż pod datą 1603 znajdujemy jego rękopis ogromnych rozmiarów, z wyraźnym zaznaczeniem, że powstał we Lwowie. Jest to *Martyrologion* o 1574 stronach, pisane w dwóch kolumnach, *in folio* (nr 437 Bibl. Mechit. w Wiedniu). Nad dziełem tem autor musiał chyba strawić szereg lat.

Winjety ornamentalne, w rozmiarach zastosowanych do formatu księgi, traktowane są w zespole barw różowoliljowych i czerwonych z niebieskiem, na złotym tle. Na dwóch innych kartach tego rękopisu znajdują się kompozycje figuralne. Na karcie 1 (fig. 73), podzielonej linią poziomą na cztery kondygnacje, widzimy

<sup>1</sup> Macler F., Rapport sur une mission scientifique en Galicie et en Bukovine. Revue des Études Arméniennes, VII, 1, pp. 151—152.

u góry Chrystusa na sądzie ostatecznym. Zbawiciel, przedstawiony jako *rex tremendae maiestatis*, podniósł w górę jedną rękę, drugą zaś skierował w bok. Poniżej, w dwóch dalszych kondygnacjach stoją Matka Boska, święci i t. d. W ostatniej kondygnacji na lewo niebo, na prawo piekło. Na karcie 707 (fig. 74), zamkniętej podwójną ramką ornamentalną i podzielonej na cztery pola, widzimy Zwiastowanie, Narodzenie, Ukrzyżowanie i Wniebowstąpienie, ujęte w portale o trójlistnych łukach. Minjatury niewątpliwie wiele straciły w następstwie odnowienia w r. 1715, spowodowanego ich podniszczeniem.



78. Eczmiadzin, Biblioteka Państwowa. Minjatura z Biblii Łazarza z Babertu.  
Fot. Arcybp. G. Ousepian w Eczmiadzinie.

stowanie, Narodzenie, Ukrzyżowanie i Wniebowstąpienie, ujęte w portale o trójlistnych łukach. Minjatury niewątpliwie wiele straciły w następstwie odnowienia w r. 1715, spowodowanego ich podniszczeniem.

Spod pióra i pędzla tego samego Łazarza, biskupa Ormian na Wołoszczyźnie, wyszły: w r. 1624 ewangeljarz nr 292 Bibl. Mechitarzystów w Wiedniu i w r. 1628 ewangeljarz nr 283 tego samego zbioru. O związkach Łazarza ze Lwowem i jego niezawodnie dłuższym pobycie w tym mieście świadczy jeszcze inny rękopis, przechowywany w Bibliotece Państwowej w Berlinie (cod. arm. 2)<sup>1</sup>. Wykonany w r. 1630, wprawdzie w Suczawie, jak głosi *memoriale* w treści rękopisu, zawiera on jednak minjatury, będące wyraźnymi kopjami rękopisu ze Skevry z r. 1197, znajdującego się w bibliotece lwowskiej katedry ormiańskiej<sup>2</sup>. Prawdopodobnie zatem jeszcze około r. 1603, za pobytu swego we Lwowie rozpoczęty rękopis, wykończył Łazarz dopiero w r. 1630 za pobytu w Suczawie, gdzie zmarł w 1634 roku.

Łazarz, biskup ormiański na Wołoszczyźnie, nie był również wybitnym artystą, a o poziomie jego sztuki świadczyć mogłoby najlepiej porównanie jego kopij minjatur ewangeljarza ze Skevry z oryginałami lwowskiego kodeksu.

Wymienić należy wreszcie ks. Kaspra, syna Zacharjasza, który we Lwowie w r. 1636 przełożył dla użytku Ormian lwowskich na język tureckokipczacki psalterz i enkalog, zdobiąc rękopis winjetami i inicjałami.

Do tych, którzy, idąc po linii dawnej tradycji, kontynuują kaligraficzną sztukę iluminatorską w wąskim zresztą zakresie inicjałów, ozdób marginalnych i conajwyżej winjet w kształcie świętego łuku (półkola) czy podkowy, o prostokątnej górnej linii, pojętej ornamentalnie (*kamara*), przed początkiem rozdziału, należy prezbiter Jakób. Był on właściwie mieszkańcem Zamościa, gdzie w latach 1613

<sup>1</sup> Karamians N., Katalog der armen. Handschriften der kgl. Bibliothek zu Berlin, 1888. <sup>2</sup> Macler E., Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque Nationale, Paris 1908.





79. Jan Ziarnko, sztych przedstawiający czterech jeźdźców apokaliptycznych. Lwów, Muzeum Lubomirskich.

i 1617 pisał i iluminował *Martyrologium* i *Lectionarium*<sup>1</sup>, duże foljanty o licznych dekoracjach marginalnych, odznaczających się bogactwem kolorytu, czasem także dobrą charakterystyką drobnych postaci, zamieszczanych gdzieś na brzegach kart rękopisu.

Również zharmonizowaniem barw, amantowej, niebieskiej i białej (tło) odznaczają się minjatury marginalne, inicjały i winjety niejakiego Johanna, bliżej nam nieznanego, działającego w Polsce, mo-

żliwe że we Lwowie, na przełomie XVI i XVII wieku<sup>2</sup>. Typ jego ornamentu przypomina Minasa z Tokatu wielkością wykonywanych minjatur, nie posiada jednak rozmachu Minasa.

Do tej samej grupy zaliczyć należy niewysokiej zresztą miary iluminatora w osobie ks. Szymona, który w r. 1631 we Lwowie pisał i iluminował ewangeljarz, późniejszą własność ormiańskiego kościoła św. Anny we Lwowie<sup>3</sup>.

Wymieniliśmy szereg nazwisk minjaturzystów ormiańskich, działających we Lwowie, zebraliśmy pewną ilość ich znanych dzieł, które dają przynajmniej w najogólniejszym zarysie wyobrażenie o ich twórczości. Samo przez się nasuwa się pytanie, czy minjaturzystów tych łączą jakie cechy wspólne, czy można mówić o lwowskiej szkole minjaturowego malarstwa, skupiającej się w lwowskiej katedrze ormiańskiej, gdzie przeważnie pracowali tutejsi iluminatorzy?

Cechy takie trudne są do uchwycenia, i sądzę, że wyodrębnić ich wogóle niepodobna. W dawniejszej sztuce iluminatorskiej Armenji można mówić o odrębnej w średniowieczu sztuce Armenji właściwej, a odrębnej sztuce w Cylicji. Mniej uzasadnienia zdaje się mieć wzmianka Maclera o szkole iluminatorskiej ormiańskiej na Krymie. Wspólność, oparta na tradycjach sztuki, pielęgnowanej tam w jednej rodzinie, daje za mało momentów dla wyodrębnienia szkoły, której cech charakterystycznych Macler nie uwypuklił.

Do Lwowa przybywali najczęściej iluminatorzy z falami emigracji ormiańskiej w różnych czasach z różnych miejscowości, z wyrobioną już techniką malarską

<sup>1</sup> National-Bibliothek we Wiedniu rkpsy cod. arm. 17, 16. <sup>2</sup> Biblioteka oo. Mechitarzystów we Wiedniu rkps 214. <sup>3</sup> W bibliotece kapituły ormiańskiej katedry we Lwowie.

oraz z poczuciem form, opartem na dawnych wzorach. Widzieliśmy osiadłych we Lwowie iluminatorów z Tokatu, byli, rzecz jasna, przybysze i skądinąd. Fakt uprawiania iluminatorstwa na terenie Lwowa przez Ormian, przeważnie duchownych, przypisać należy zamożności zamieszkałych tu przedstawicieli ormiańskiej nacji, którzy popierali sztukę religijną i łożyli na nią. Nie udało nam się jednak wykazać



80. Eczmiadzin, Biblioteka Państwowa. Minjatura z Biblii Łazarza z Babertu.  
Fot. Arcyb. G. Ousepian w Eczmiadzinie.

odrębnych cech tej sztuki, które miałyby ją odróżniać od sztuki uprawianej równocześnie w innych krajach, gdzie osiedli byli Ormianie. Odrębnej szkoły iluminatorskiej ormiańskiej we Lwowie nie było.

Wymienione tu iluminowane rękopisy pierwszej połowy XVII wieku i inne im podobne trwają jeszcze zupełnie w tradycjach dawnej sztuki iluminatorstwa ormiańskiego. Jednak artystyczna ekskluzywność Ormian i ich zapatrzoność w średniowieczne malarstwa minjaturowego nie mogła potrwać dłużej na terenie Lwowa. Nawet mówiący odrębnym między sobą językiem, tworzący autonomicznie rządzącą się własnymi prawami gminę Ormianie lwowscy nie mogli mimo to pozostać objętymi na wpływy zachodniej sztuki, której przykłady widzieli na każdym kroku u współmieszkańców miasta. Minjatury ormiańskie, anachroniczne co do stylu, zachowujące dawne kanony uświęcone tradycją, mimo wszystko nie mogły się utrzymać wobec idącej już dawno innymi torami sztuki Zachodu, choćby nawet w prowincjonalnym jej wydaniu malarstwa cechowego lwowskiego. Toteż wpływy zachodnie stopniowo coraz bardziej zdają się zaznaczać w rękopisach ormiańskich, nawet o tematach religijnych.

Do przełamania wiodących swój początek z Armenii wpływów w iluminatorstwie lwowskich Ormian przyczyniło się też walenie zwycięstwo prądów kontrreformacji. Z jej ducha wyszły też między innymi próby ustawodawczego unormowania we Lwowie organizacji cechowej malarzy. Decydowały o tym względy religijne, a organizacja cechowa połączona została we Lwowie za sprawą arcybiskupa Jana Dymitra Solikowskiego z religijnym bractwem katolickim imienia św. Anny<sup>1</sup>. Wydany przez arcybiskupa Solikowskiego przywilej z 10 lipca 1596 zatwierdzony został przez króla Zygmunta III pod datą 20 marca 1597 i zyskał moc powszechnie obowiązującą. Intencją tego przywileju było wyraźne oddzielenie malarzy kato-

<sup>1</sup> Rastawiecki E., Słownik malarzów polskich, II, Warszawa 1851, p. 219.



lickich i malarstwa religijnego katolickiego od wpływów schizmatyckich i zapobieżenie temu, ażeby w katolickich kościołach mogły znajdować się utwory pędzla schizmatyckich malarzy, dostosowane do innych, jak katolickie, pojęć dogmatycznych i innej liturgji. Ostrze tych przepisów zwracało się zarówno przeciw malarzom ruskim, jak i ormiańskim schizmatyckim.

Łączność niektórych malarzy ormiańskich z malarstwem zachodnioeuropejskim i z organizacją cechową lwowską była zresztą nawiązana już dawniej. Do cechu wspólnego złotników, konwisarzy i malarzy, a więc przed oddzieleniem się cechu malarskiego, należał Paweł Bogusz czyli Bogusz Donoszowicz, jak go także zwą akty, malarz-Ormianin<sup>1</sup>.

W działalności swej Bogusz wyszedł poza ramy ściśle religijnej sztuki ormiańskiej, uprawianej przeważnie przez duchownych. Trudnił się nie iluminatorstwem ksiąg, ale wykonywał prace na zamówienie osób świeckich, prace o świeckich tematach. Prawdopodobnie były to obrazy sztalugowe, w których stosował też i olejną technikę malarską. W r. 1596 słyszymy, iż Bogusz pracuje w Żółkwi dla hetmana Stanisława Żółkiewskiego; wkrótce potem utrzymuje czeladników nie-Ormian, jak na to zdają się wskazywać imiona zatrudnionych u niego Stanisława Aleksandrowicza i Alberta Andrzejewicza. Bogusz zajmuje w cechu znaczne stanowisko i imieniem cechu występuje w sądzie w r. 1596 przeciw malarzowi Janowi Szwankowskiemu. Przynależność Bogusza, jako Ormianina, do cechu była kwestjonowana przez urząd radziecki, który wszczął badanie »quomodo et qua via honestus Bogusz Armenus pictor in contubernium irrupserit«. Z aktów tej sprawy dowiadujemy się, jak to we Lwowie »za dawnych lat nie był tu tylko jeden malarz stary; jako iż tenże sam jeden był, nie mógł się nigdzie wprosić do cechu, aż to złotnicy byli go do siebie przyjęli, potem wszedł też precario per abusum et incuriam antecessorów naszych i ten Bogusz« z chwilą utworzenia osobnego cechu malarzy we Lwowie. Tak przynajmniej usprawiedliwiano w cechu przyjęcie w jego skład Ormianina-różnowiercy. Dopiero późniejszy przywilej Jana Kazimierza z roku 1654 normował sprawę przyjęcia Ormian w skład cechów. Było to jednak już po przystąpieniu Ormian lwowskich do Kościoła katolickiego. Przywilej ten stanowił, że w każdym cechu lwowskim może być dwóch majstrów cechowych Ormian<sup>2</sup>.

Syn Pawła Bogusza Donoszowicza, Szymon Boguszowicz, oraz brat jego Jan są także malarzami lwowskimi typu odbiegającego od przeważnie duchownych dotąd malarzy, zachowujących tradycje sztuki religijnej; pozostają już raczej pod wpływem sztuki cechowej lwowskiej. Tak samo później spotykamy Ormianina Krzysztofa Zacharjasza Zachnowicza, który w r. 1666 zastawił był u malarza Iwaszkiewicza 16 swoich obrazów<sup>3</sup>, a pracował wspólnie z Albertem Krausem przy dekoracji jednego z ołtarzy katedry ormiańskiej. W tych malarzach, pozostających w związku z lwowską organizacją cechową, rozplywają się też odrębności ormiańskiej sztuki, aby znaleźć ujście i zginąć w cechowym malarstwie lwowskim.

<sup>1</sup> Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IV, p. LIX, komunikat W. Łozińskiego z 9. III. 1889. — Ibidem V, p. 160, komunikat F. Bostla. — Ibidem, p. XLVII, komunikat W. Łozińskiego o lwowskich malarzach i p. Cl, komunikat A. Czołowskiego. — Nadto Archiwum m. Lwowa, Cons. XVI, p. 1250. — Rasta wiecki E., Słownik malarzów polskich, III, 1857, p. 138. <sup>2</sup> Barącz S., Rys dziejów ormiańskich, Tarnopol 1869, p. 123. <sup>3</sup> Arch. m. Lwowa, Cons. 68 (z r. 1666), p. 796 i Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, V, p. XLVIII.

Spośród tego typu ormiańskich minjaturzystów, skłaniających się ku sztuce Zachodu, najwybitniejszą i najbardziej interesującą postacią jest jednak Łazarz z Babertu (także Gazar lub Chazar; Babert, miasto zwane także Bajburt). Nad jego osobą i jego sztuką wypadnie nam zastanowić się nieco szczegółowiej.

Podług zwyczaju ormiańskich iluminatorów Łazarz z Babertu przedewszystkiem sam o sobie podaje wiadomość w kilku miejscach iluminowanego rękopisu, w których zwraca się do po-

bożnego czytelnika z prośbą o modlitwę za swą duszę i za dusze swych bliskich. Nadto inni, współcześni autorowie ormiańscy wspominają tego znakomitego *wardapeta* (doktora uczonego w Piśmie św.). Wszystko to zebrane zostało przez Grzegorza z Daranahu<sup>1</sup> w krótkiej biografji Łazarza z Babertu, z którym Grzegorz czas jakiś wspólnie studjował.

W r. 1595 był Łazarz młodym diakonem w Babercie i z zamiłowaniem iluminował księgi kościelne. Przeniósłszy się potem do miasta Karik koło Erzerumu, musiał stamtąd wraz z rodziną uciekać przed uciskiem tureckim do Polski. W czasie pobytu Łazarza w Polsce powstała we Lwowie w r. 1619 iluminowana przez niego licznymi minjaturami Biblja, znajdująca się obecnie w Bibliotece dawniej Patriarchatu, obecnie Państwowej w Eczmiadzinie (nr inw. 179/351)<sup>2</sup>. Nie wiemy bliżej, kiedy Łazarz wyjechał z Polski, aby w Aleppie u katolikosza Jowanesa użyć stopień *wardapeta*. Czas dłuższy potem przebywał w Kaffie. Zmarł w r. 1634.

W zapisce na stronie 562 b powyższego rękopisu eczmiadzińskiej biblijoteki wyjaśnia Łazarz, jak skończył swą pracę iluminatorską w kwietniu 1619 (1068 ery ormiańskiej) we Lwowie, wylicza, kto wśród Ormian lwowskich wówczas jaki urząd piastował, dodaje, jak przepisywał mu tekst Biblji niejaki Toros i jak introligator Andrzej oprawił rękopis. W zapisce na stronie 598 wyjaśnia bliżej Łazarz z Babertu,



81. Eczmiadzin, Biblijoteka Państwowa. Minjatura z Biblji Łazarza z Babertu.  
Fot. Arcybp G. Ousepian w Eczmiadzinie.

<sup>1</sup> Ճամանակագրութիւն Գրիգոր վարդապետի Գամախեցոյ կամ Տառա-  
նախցոյ: (Zamanagakruthjun Krikor wartapedi Gamachecwo gam Daranahcwo), Jerozolima 1915.

<sup>2</sup> Уваровъ А. С., Сборникъ мелкихъ трудовъ, I, Москва 1910, p. 210.





82. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Minjatura rękopisu 435.

sztuchów, dla których wzorami były rysunki lwowskiego artysty z końca XVI i pierwszej połowy XVII wieku — Jana Ziarnki.

Ziarnko<sup>1</sup>, który znaczną część życia spędził zagranicą, i którego twórczość związana jest po większej części ze sztycharstwem francuskim, dostarczył między innymi rysunków do dzieła pod tytułem: *Figurae Libri Apocalipsis beati Joannis Apostoli*, o drugim tytule francuskim: *Figures du Livre de l'Apocalypse ou des révelations de St. Jean l'Apostre. Chez Jean le Clerc rue St. Jean de Latran à la Salamandre*. Sztychy do tego dzieła w ilości 24 wykonał według rysunków Ziarnki częściowo Halbeck; na karcie tytułowej podpisani są: J. Ziarnko inven. Halbeck f., na innych tylko: J. Le Clerc ex. Data wydania tego dzieła w Paryżu nie jest nam znana.

Wyjechawszy przed r. 1600 do Włoch, miał Ziarnko już w tymże samym roku przenieść się do Paryża i tam spędzić przeszło 20 lat. Sztychy sygnowane przez niego, o tematach współczesnych, pozostające w związku z francuskimi dziejami,

<sup>1</sup> Rastawiecki E., Słownik malarzów polskich, III, Warszawa 1857, p. 79. — Tenże, Słownik rytowników polskich, Poznań 1886, p. 304.

że pracował w lwowskim klasztorze, poświęconym Matce Boskiej wysłuchującej próśb (*Hadzatgatar*), wspomina panującego króla polskiego Zygmunta III i »hetmana Stanisława kanclerza«, katolików Armenji i Cylicji, oraz licznych duchownych ormiańskich i t. p.

Nie znając rękopisu z autopsji, korzystam z fotografii i szczegółowego opisu, nadesłanego mi łaskawie przez arcybiskupa Garegina Ovsepiana w Eczmiadzinie. Jak wszystkie naogół ormiańskie księgi kościelne, tak i Biblja Łazarza z Babertu prócz zastawek i *kamar*, pojętych ornamentalnie w stylu wschodnim, ma liczne minjatury figuralne o treści wziętej ze Starego i Nowego Testamentu. Jedne z nich zajmują całą stronicę, inne, w mniejszym formacie, obejmują tylko część strony. Z zapiski na stronie 598a wnosić można, że niewszystkie minjatury wykonał sam Łazarz z Babertu. Na podstawie samych fotografii trudno jednak odróżnić jego rękę od drugiej, nieznanego nam jego współpracownika.

Minjatury z przedstawieniami figuralnymi, wykonane przez Łazarza we Lwowie w r. 1619, mają dla nas szczególne znaczenie. Z ich liczby czternaście scen z Apokalipsy stanowi naśladownictwo

noszą daty od roku 1601 do 1623. Nie wynika z tego jednak koniecznie, by cały ten czas Ziarnko spędzić miał w Paryżu. Nie jest wykluczone, że w ciągu tego dwudziestolecia mógł na czas dłuższy lub krótszy wracać do rodzinnego Lwowa. W każdym zaś razie związków ze Lwowem nie zerwał i dzieła jego wydawane w Paryżu były znane i rozpowszechniane we Lwowie, jak to stwierdza choćby ich naśladownictwo około r. 1619 w minjaturach Biblii ormiańskiej Łazarza z Babertu.

Naśladownictwo to uderza przy porównaniu sztychów o tematach wziętych z Apokalipsy, wykonanych według rysunków Ziarnki (fig. 75, 77, 79), z minjaturami Łazarza z Babertu (fig. 76, 78, 80, 81). Ormiański artysta okcydentalizuje się, przenosząc do ormiańskiej Biblii nietylko kompozycje o zachodnio-europejskiem ujęciu, lecz także stylowo zastosowując się do ich ducha i solidaryzując się z nim. Ormiańskimi pozostają tylko *kamary* i ornamenty marginalne (fig. 76), lecz i te tracą wiele ze swych wschodnich cech stylowych, stając się mało charakterystyczne i naogół niezbyt interesujące.

Lecz filjacja form zachodnich, które znajdujemy w Biblii eczmiadzińskiej, nie ogranicza się do dwóch tylko ogniów, Polaka Ziarnki i Ormianina Łazarza z Babertu. Ziarnko w swych kompozycjach nie był samoistny, i pierwowzór jego cyklu o tematach wziętych z Apokalipsy znajdujemy w znacznie dawniejszym i wyżej pod względem artystycznym stojącym cyklu — Alberta Dürera *Apocalipsis cum figuris* z r. 1498<sup>1</sup>. Zestawienie obok siebie sztychów Dürera, Ziarnki w wykonaniu Halbecka czy innego rytownika i minjatur Łazarza z Babertu daje dopiero pełny obraz filjacji form i zmian pojęć artystycznych. Kompozycje durerowskie drogą na Lwów zbłądziły do Biblii, znajdującej się dziś w Eczmiadzinie, i na terenie ormiańskoperskim w Azji znalazły dalszych naśladowców, jak o tem niżej jeszcze powiemy.

Nie potrzeba dodawać, że poziom artystyczny kompozycj Dürera obniża się niepomniernie zarówno w sztychach Ziarnki, jak i minjaturach Łazarza z Babertu, że nie znajdujemy w nich indywidualnie twórczego ducha artystycznego, ani też samo-



83. Wiedeń, Biblijoteka Mechitarzystów. Minjatura rękopisu 435.

<sup>1</sup> Winkler F. u. Scherer V., Dürer, des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte. Klassiker der Kunst, IV, Stuttgart, 4 Aufl., pp. 201—216.



istnego przetrwania elementów sztuki Dürera. Interesującą pozostaje przede wszystkim stwierdzenia i na tym przykładzie, jak i licznych innych, rola, jaką odegrał Lwów w dziejach kultury artystycznej, którą przekazywał z Zachodu azjatyckiemu Wschodowi.

Na przykładzie naśladownictwa sztychów Dürera Apokalipsy, które przez Lwów dostają się do Azji, najlepiej może uwydatnia się rola tego miasta, pośredniczącego między Zachodem a Wschodem i naodwrot, w zakresie przenikania się wzajemnego odrębnych od siebie kultur artystycznych.

Po Łazarzu z Babertu wśród tych lwowskich Ormian, którzy ulegali wpływowi sztuki zachodniej, mamy do zanotowania już tylko samych mniejszej miary iluminatorów. Urokowi sztuki zachodniej ulegają niemal wszyscy ormiańscy malarze, jednak nie przyczynia się to do podniesienia ich sztuki, do wiania w nią nowego prądu ożywczego. Stoją oni na poziomie cechowego malarstwa lwowskiego. Wspomnienie świata wschodnich tradycji sztuki pozostaje jeszcze w ornamentyce, lecz w kompozycjach figuralnych niknie prawie zupełnie.

Do takich malarzy-iluminatorów należy zakonnik ks. Onufry Aśtan, który w r. 1677 pisał i iluminował mszał ormiański. Niektóre dekoracje ornamentalne w nim są typu ormiańskowschodniego, lecz większe kompozycje figuralne mają typ zupełnie zachodnioeuropejski.

Takim iluminatorem jest też Stefan Balicki, który kompozycje figuralne rękopisu, znajdującego się dziś w Bibliotece Mechitarzystów w Wiedniu (nr 355), a wykonanego w r. 1685 we Lwowie, wzorował na popularnych sztychach współczesnych. W kompozycjach ornamentalnych winjet tego rękopisu uderza podobieństwo motywów do ornamentów kobierców, zwłaszcza kobierców t. zw. typu polskiego, zawierających na złotym tle arabeski roślinne. W wykonaniu jest Balicki naogół mało staranny.

Z tych epigonów ormiańskiego iluminatorstwa, nasiąknięch duchem zachodniej sztuki, a jednak nie porzucających jeszcze zupełnie tradycji ornamentu ormiańskiego, wymienić trzeba należącego już do XVIII w. Krzysztofa Faruchjana, w spolszczonym brzmieniu Faruchowicza. Był on kustoszem lwowskiej katedry ormiańskiej, a dane o nim spotykamy między r. 1723 a 1756. W Bibliotece Watykańskiej znajdujemy jeden jego rękopis<sup>1</sup>, drugi zaś w Bibliotece Mechitarzystów w Wiedniu (rkps nr 435). Ten ostatni zawiera liturgję kościoła ormiańskiego w Polsce. I w tym rękopisie tradycje sztuki wschodniej widać jeszcze niekiedy w ornamentyce, lecz w kompozycjach figuralnych znajdujemy już same tylko wpływy zachodnie, przede wszystkim lwowskiego malarstwa cechowego. Tak przedstawia się nam Faruchowicz w dwóch kompozycjach tego rękopisu. Pierwsza z tych miniatur, zamieszczona przed tytułem, to apoteoza św. Onufrego. Święty, klęczy u wyjścia ze swej groty pustelniczej, a Chrystus z aniołami zstępuje ku niemu z góry; u dołu aniołowie rozwijają wstęgi ze złotymi napisami ku czci świętego.

<sup>1</sup> Ms 58 Missale ad Romanum reformatum quod sacrae Congregationi de Propaganda Fide approbatum obtulit Johannes Tobias Augustinowicz archiepiscopus Leopoltanus Armenorum. — z zapiską przy końcu rękopisu: Ego peccator Christophorus Faruchean scripsi hunc librum h. e. missale anno Domini 1723. Cf. Tisserant E., *Bybliothecae Apostolicae Vaticanae codices manu scripti recensiti iussu Pii XI Pont. Max. etc. Codices Armeni Bybliothecae Vaticanae Borgiani Vaticani Barberiniani Clusiani schedis Frederici Cornvallis Conybeare adhibitis...* Romae 1927, pp. 84—86.

Drugą minjaturę przedstawia załączona reprodukcja (fig. 82). Barok to niewybredny i niewysokiego poziomu. Jednak na sąsiedniej zaraz karcie tego rękopisu znajdujemy ornamentálną dekorację (fig. 83) w winjecie o typie wschodnim, lecz jakby zbarokizowanym. Mniej tu cech szczerości i bezpośredniości niż w podobnych utworach dawniejszych ormiańskich iluminatorów.

Od Krzysztofa Faruchowicza odróżnić należy wcześniejszego jego imiennika Stefana Faruchowicza, po którym pozostał nieszczęśliwie zresztą iluminowany brewjarsz ormiański z roku 1698. Rękopis ten, wykonany również we Lwowie, znajduje się obecnie w Bibliotece Mechitarzystów w Wiedniu (rkps 538).

Na wzmiankę zasługuje jeszcze jeden dyletant-rysownik ormiański. W aktach grodzkich lwowskich spotykamy w r. 1687<sup>1</sup> pisarza Ormianina Szymona Hadziewicza, który na kartach ksiąg sądowych puszcza wodze swej artystycznej fantazji. Zrazu wykonywa ozdobiennie tylko inicjały słów początkowych wpisywanych spraw. Jest to kaligrafja o typie wschodnim, lecz nawet niezupełnie ormiańskim, raczej o niewątpliwych wpływach tureckich. Sploty linii i węzły wypełniają przestrzeń (fig. 84), ornament akcentowany jest przytem linjami, kreskami i przecinkami. Wkrótce do ornamentu inicjałów przybywają postacie fantastycznych zwierząt, żab, pawów i t. p., a te fantazyjne pomysły zapełniają już całe strony księgi sądowej. Szymon Hadziewicz na swój sposób powtarza piórem także zoograficzne elementy dawnego zdobnictwa ormiańskiego, złożonego z ryb i ptaków. Nie jest to sztuka wytworna; Hadziewicz próbuje sił jako samouk, ma jednak w nieudolnych nieraz rysunkach sporo zacięcia i zadatków na rysownika. Każda przeczytana książka podsuwa mu tematy do corazto nowych ilustracyj, obcych zawsze treści ksiąg sądu grodzkiego. Znajdujemy więc to sceny mitologiczne, to ilustracje Homera, to znów bukoliczne przedstawienia sielanek, w miarę tego, jaka lektura zajmowała jego umysł; dalej wojenne sceny oblężeń, działa, maszyny wojenne i t. p., wreszcie pobożne pieśni wierszem i obrazy świętych. W tych przedstawieniach obrazowych nie znajdujemy już ormiańskich elementów sztuki, lecz naśladownictwo wzorów zachodnich, brane najczęściej ze sztuchów.

Szymon Hadziewicz jest dla nas znów przykładem, jak tradycje sztuki ormiańskiej łączą się na terenie polskim z naśladowaniami przez Ormian w coraz wyższym stopniu formami zachodnimi. Podnieść należy równocześnie, że kreślone ręką



84. Lwów, Archiwum Grodzkie. Rysunek Szymona Hadziewicza.

Fot. K. Skórski.

<sup>1</sup> Archiwum Ziemskie we Lwowie, Castr. Leop., t. 451.



Szymona Hadziewicza ornamenty wschodnie zyskują prawo obywatelstwa nawet w urzędowych księgach sądu grodzkiego we Lwowie.

Dzięki swej kolonji ormiańskiej Lwów był przez czas długi jednym z centrów życia umysłowego i kultury artystycznej Ormian w diasporze<sup>1</sup>. Rychło o tem pamięć zaginęła po zjednoczeniu polskich Ormian z Kościołem łacińskim i, co za tem poszło, po spolszczeniu się ich. Zabytki ich piśmiennictwa, zarówno jak i iluminatorstwa, świadczą jednak, że w czasie, gdy Armenja właściwa wskutek wypadków politycznych w znacznej części przestała odgrywać rolę ośrodka kulturalnego, a życie umysłowe Ormian przeniosło się do ich kolonij, oraz po upadku Kaffy i rozprószeniu Ormian krymskich Lwów — jak go zwali tutejsi Ormianie Iłow — w XVI i XVII wieku był może obok Sztambułu i kilku miast Azji Mniejszej jednym z najważniejszych ognisk życia umysłowego Ormian. W Polsce pozatem wchodził jeszcze w rachubę Kamieniec Podolski, po ormiańsku Kamenic, i czas krótki także Zamość, jak go zwali Ormianie Zamosca.

Ormiańska kultura artystyczna, w tym czasie nie na wysokim już poziomie stojąca, raczej przekwitająca, pozostawała jednak w najściślejszym związku z życiem religijnem i od niego była zawisła. Z tego też powodu ormiańska sztuka iluminatorska, ograniczona do zakresu współwyznawców, nie miała możliwości oddziaływania na artystyczną kulturę współmieszkańców miasta innych wyznań, tak jak oddziaływało na nią np. ormiańskie złotnictwo<sup>2</sup>. Przeciwnie, po zjednoczeniu z Kościołem rzymskim wchłania ormiańskie iluminatorstwo coraz bardziej pierwiastki sztuki zachodniej i zatracą wkońcu zupełnie swe tradycje ormiańskie. Iluminatorstwo ormiańskie pozostaje odtąd w związku przedewszystkiem z lwowskim malarstwem cechowym i pod jego wpływem. Natomiast począwszy od XVII wieku odrębnością lwowskiego malarstwa cechowego jest udział w niem Ormian. Przez tych, przynależnych do cechu i emulujących z malarzami polskiego pochodzenia Ormian wpływ zachodnioeuropejskiego malarstwa rozszerza się i rozciąga także na malarzy ormiańskich, najczęściej duchownych, którzy, nie należąc do organizacji cechowej, starają się kontynuować rodzime ormiańskie tradycje, coraz bardziej słabnące i ustępujące z pola formom stylowym zachodnioeuropejskim.

Zokcydentalizowani we Lwowie ormiańscy iluminatorzy niosą z drugiej strony wpływy sztuki europejskiego Zachodu daleko na wschód, do Azji. Najdonioślejszy pod tym względem wpływ na azjatyckim Wschodzie odegrała Biblija Łazarza z Barbertu, iluminowana przez niego w r. 1619 we Lwowie. Nie wiemy, jakimi drogami dostała się ona do Nowej Dżulfy, ormiańskiego przedmieścia dawnej perskiej stolicy, Ispahanu, zamieszkanego przez Ormian, wysiedlonych za szacha Abbasa I z miasta Dżulfy nad Araksem w Armenji.

Istnieje tu pewna sprzeczność między przekazanemi nam na ten temat wiadomościami. Jeszcze w r. 1805 w wydanej w Wenecji Biblii ormiańskiej, wydawca

<sup>1</sup> O zajmowaniu się lwowskich Ormian także naukami przyrodniczymi świadczy np. fakt, że niejaki Amirtovlath kopjował we Lwowie w r. 1617 ormiański słownik substancyj medycznych, roślin, korzeni, drzew i minerałów. Z rąk *wardapeta* Łazarza nabył ten słownik Erdam z Dżulfy. Kolejną losów rękopis ten dostał się do paryskiej Bibliothèque Nationale (nr 244). <sup>2</sup> Łoziński W., Ormiański epilog lwowskiej sztuki złotniczej. Sprawozdania Komisji do badania Hist. Szt. w Polsce, VII, Kraków 1906, pp. 241—272.

jej Zograb w przedmowie stwierdza, że widział we Lwowie, zapewne z końcem XVIII wieku, Biblię Łazarza z Babertu w oryginale i w licznych jej kopjach, które w wielu egzemplarzach rozpowszechniane były wśród Ormian w różnych stronach Polski.

Dwie kopje Biblii Łazarzowej znajdują się też rzeczywiście w Bibliotece Mechitarzystów na wyspie S. Lazzaro w Wenecji (nr dawnego inw. 623 i 229)<sup>1</sup>. Jedna z nich pochodzi z r. 1648, a wykonawcą jej minjatur był duchowny, niejaki Ajrapet, któremu pomagali uczniowie jego, Catur, Agamał i Gałust, oraz narówni z Ajrapetem co do poziomu sztuki swej stojący Agafiri. Kopja ta została wykonana w Ispahanie, jak to stwierdza treść zapiski. W takim razie jednak nie mogła być ona skopjowana z oryginału, który według wiadomości, przekazanej nam przez Zograba, jeszcze przed r. 1805 miał się znajdować we Lwowie. Druga kopja, znajdująca się w Bibliotece Mechitarzystów w Wenecji, pochodzi z r. 1655, a jej minjatury, zarówno jak i tekst, kopjował niejaki Markosom.

W Bibliotece Państwowej w Eczmiadzinie znajduje się aż siedm kopij Biblii Łazarza z Babertu, mniej lub więcej ścisłych. Najdawniejsza z nich pochodzi z r. 1648 (nr inw. 167/189). Jej minjatury, podobnie jak minjatury weneckiej kopji z tegoż roku, wykonał Ajrapet. W egzemplarzu tym spotykamy w stosunku do oryginału niektóre drobne zmiany w tekście oraz w kopjach minjatur.

Druga kopja eczmiadzińska (nr inw. 168/191) pochodzi z r. 1663. Sporządzona w Ispahanie, zdaje się być kopją kopji, nie zaś bezpośrednio oryginału, jak na to wskazują pewne zmiany, zauważone przez arcybiskupa Garegina Ovsepiana.

Dalsze kopje Biblii Łazarzowej w bibliotece eczmiadzińskiej, to Biblja nr katalogu 204, zbliżona do pierwszej tu opisanej (nr 167/189); następna (nr inw. 172/201), pochodząca z r. 1660 wykonana została w Ispahanie (po ormiańsku miasto Szosz), dalsza (nr 170/200) również powstała tamże w r. 1657, następna (nr katal. 18 obecnie 2587) z r. 1648 wykonana została również w Ispahanie, podobnie jak jeszcze jedna (nr 169/347) z r. 1657. Nazwiska wykonawców każdej z tych kopij, w znacznej części znane, mało nam mówią, dlatego też tutaj je pomijamy. Opisy szczegółowe wszystkich powyższych rękopisów zawdzięczam arcybiskupowi G. Ovsepianowi.

Wreszcie ostatnia kopja, nabyta niedawno dla biblioteki w Eczmiadzinie, pochodząca z roku 1677, wykonana była również w Ispahanie. Nie zaopatrzone jej jeszcze numerem inwentarza.

Wśród rękopisów w bibliotece eczmiadzińskiej jest jedna Biblja (nr inw. 172/201), w której jedne minjatury stanowią naśladownictwo Biblii Łazarzowej, drugie zaś wzięto z innych wzorów. Wykonawcą ich był Małachid z Konstantynopola.

Zarówno wśród weneckich, jak i eczmiadzińskich egzemplarzy kopij Biblii Łazarzowej uderza, że znaczną ich ilość wykonano w Ispahanie, względnie na przedmieściu Ispahanu — Dżulfie. Tam szczególnie znalazła Biblja ta uznanie i rozpowszechnienie. Zmarły w roku 1643 chronograf Grzegorz z Daranahu wiedział już o jej istnieniu i wspominał o tem.

Czy oryginał Biblii mógł znajdować się w XVII wieku w Ispahanie, nie jest pewne. Wobec tego, że Zograb miał go jeszcze z końcem XVIII wieku widzieć we

<sup>1</sup> Sarkisian, Katalog rękopisów zbioru klaszt. mechitarzystów w Wenecji (w jęz. ormiańskim), Wenecja 1914; Mesrop Ter Mowsisian, Historia przekładów Biblii (w jęz. orm.), Petersburg 1902, pp. 138, 139.



Lwowie, nie jest wykluczone, że lwowska któraś jej kopia wkrótce po powstaniu oryginału zawędrowała do Ispahanu, tam wywołała zachwyt i spowodowała dalsze jej rozpowszechnienie w kopjach. Oryginał dopiero z końcem XVIII wieku lub w początkach XIX wieku mógł dostać się do Eczmiadzinu.

W każdym razie Biblja Łazarza z Babertu, jej dzieje i fakt jej rozpowszechnienia w licznych kopjach wśród perskich Ormian w Azji to interesujący przykład pośrednictwa lwowskiego środowiska Ormian w zakresie kultury artystycznej między Zachodem a Wschodem. Nie zdawano sobie dotąd z tego sprawy, że wpływy sztuki Dürera w XVII wieku znajdowały oddźwięk aż w Ispahanie — za pośrednictwem Lwowa.

Lecz Ormianie lwowscy, ulegając wpływom kultury Zachodu, przynosili wzajemnie do Polski wpływy Wschodu.

Studjum niniejsze nazwałem Sztuką Ormian lwowskich, gdyż, ściśle biorąc, niezawsze mamy w niem do czynienia ze sztuką czysto ormiańską. Miałem sposobność stwierdzić, że Ormianie sami, prócz elementów swej sztuki rodzimej, nieśli z sobą do Polski wpływy sztuki perskiej, arabskiej, tureckiej. Rodzima sztuka ormiańska zaznaczyła się najsilniej w architekturze i dekoracji iluminatorskiej winjet i ozdób marginalnych rękopisów, turecka, która wchłonęła znów elementy sztuki perskiej i arabskiej, w wykonywanej przez Ormian dekoracji rzeźbiarskiej, bizantyńska wreszcie w ormiańskich minjaturach rękopisów treści religijnej i w malarstwie ściennem. W innym, odrębnym studjum przedstawię jeszcze, jak sztuka dekoracyjna perskich tkanin dostawała się do Polski znów za pośrednictwem Ormian i jaki wpływ tu wywierała.

Uleganie wpływom zachodnim stanowi też *finale* sztuki ormiańskiej na ziemiach polskich. Była ona bowiem sztuką kolonialną, odciętą, zwłaszcza z chwilą unji Ormian polskich z Kościołem katolickim, od źródeł swych w Armenji; niezasilana stamtąd musiała zaniknąć, tak jak wśród Ormian polskich wyszedł z użycia język ormiański, a nawet potoczny ich język tureckokipczacki.

Czy jednak sam fakt istnienia na kresach południowowschodnich polskich tej pierwotnie odrębnej sztuki przez czas długi zaważył także na kształtowaniu się polskiego pojmowania form? Sądzę, że tak. Dotyczyć to będzie zwłaszcza dekoracji ornamentalnej w architekturze, w której obok sztuki rusko-bizantyńskiej wpływy sztuki ormiańskiej i ormiańskich artystów-rzemieślników były doniosłe. W studjum niniejszem można było zaledwie dotknąć tego problemu. Czekać on musi narazie na szersze i głębsze opracowanie. Jeżeli jednak wpływ Ormian i ormiańskich artystów-rzemieślników w tym kierunku był doniosły, to równocześnie stwierdzić należy, że zaznaczył się on raczej w zaszczepieniu w Polsce form sztuki Islamu, aniżeli rodzimych ormiańskich.

Jeżeli kultura artystyczna polskich kresów południowo-wschodnich przedstawia się nam w przeszłości w wielu kierunkach jako barwna mozaika wpływów sztuki wschodniej, którą przetwarza i wchłania zarazem przemożny zawsze na tym terenie dzięki elementowi polskiemu wpływ sztuki europejskiego Zachodu, to znaczną rolę w przyprawieniu elementów sztuki wschodniej odegrał tu żywioł ormiański, jako łącznik między Azją a krajami leżącymi w dorzeczu morza Czarnego.

---

## L'ART DES ARMÉNIENS DE LWÓW

(Résumé)

Dès le début du XIII<sup>ème</sup> siècle, et peut-être même encore plus tôt, les Arméniens faisaient partie de la population de Lwów, de Kamienniec Podolski et de certaines autres villes moins importantes des frontières orientales de la République Polonaise. Ils y formaient des communes particulières et s'occupaient principalement du commerce avec l'Orient. Les gouvernements polonais du XIV<sup>ème</sup> siècle leur octroyèrent l'autonomie et confirmèrent leurs autorisations commerciales, ce qui ouvrit aux Arméniens la voie à la richesse et à la notoriété. Leur religion nationale, qui les soumettait au patriarcat schismatique-grégorien de Etchmiadzin en Arménie, favorisait la conservation des caractères nationaux de leur art. Cependant, avec l'assimilation croissante au milieu polonais, ils perdaient de plus en plus ces particularités distinctives, ce qui eut lieu surtout après l'Union, consommée en 1630, de leur église avec l'Église romaine. Au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle, les Arméniens finissent par se fondre avec la population polonaise des voivodies du sud-est de la République Polonaise.

Les six chapitres qui constituent le travail présent sont consacrés aux monuments de l'art arménien, conservés en Pologne, en première ligne à ceux de Lwów. Nous constatons leur influence sur le développement de la culture artistique au sud-est de la Pologne, du XIV<sup>ème</sup> au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Durant une période fort longue, la colonie arménienne de Lwów, habitée par les Arméniens les plus riches, fut le centre de la vie intellectuelle et artistique des Arméniens polonais. Il est donc certain, que les monuments de Lwów méritent une étude approfondie et en première ligne le plus important parmi eux, la cathédrale arménienne de cette ville. Un document arménien datant de 1363, conservé seulement dans sa traduction latine, nous apprend qu'en cette année déjà la cathédrale était édiflée. Ses fondateurs, Jacques, fils de Shahinshah de Kaffa en Crimée et Stéphane, fils d'Abraham d'origine inconnue, en consacrant l'église à l'usage de leurs correligionnaires, l'avaient placée sous les ordres de l'évêque et du clergé arménien-grégorien.

L'église, telle qu'elle est actuellement (Fig. 1—10), comporte trois parties, dont uniquement celle aux absides tournées vers l'ouest provient du XIV<sup>ème</sup> siècle. La partie centrale date du XVIII<sup>ème</sup> siècle, tandis que la troisième et dernière partie avec l'entrée donnant sur la rue Krakowska n'a été construite qu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

Par l'analyse des formes architecturales et en se basant sur des données archivales, on reconstruit l'aspect que la partie la plus ancienne de la cathédrale avait vers la moitié du XIV<sup>ème</sup> siècle (Fig. 11, 12), avant que les incendies, les restaurations et les additions des siècles postérieurs ne l'eussent profondément changée. Il résulte de ces recherches que les murs de cette ancienne partie avaient porté, à l'intérieur un revêtement de pierre, et que la porte principale de l'édifice avait été ménagée selon l'ancien usage arménien sur le front sud, dans le bas-côté (Fig. 4). Des trois absides saillantes à l'extérieur, celle du milieu seulement avait existé autrefois, les deux absides latérales ayant alors été marquées à l'extérieur par des murs droits (Fig. 8). Il a pu être constaté que la coupole fut édiflée au moyen de pots en terre cuite emboîtés en couronne les uns dans les autres, selon le procédé propre à l'architecture byzantine.

Un cloître, comme celui qui contourne la partie méridionale de la cathédrale, se trouvait également sur le côté nord, passant à l'ouest, dans un vestibule bas, sans arcades (Fig. 12).

L'abside saillante à l'extérieur indique l'influence de l'architecture byzantine, les absides cachés par des murs droits étant un trait caractéristique de l'architecture religieuse de l'Arménie proprement dite. L'abside du milieu saillante, au contraire, se trouve dans les églises arméniennes de l'ancienne Kaffa, qui datent du XIV<sup>ème</sup> siècle (Fig. 13, 14). La colonie génoise de Kaffa en Crimée, florissante au moyen âge, habitée par de nombreux Arméniens, ayant été la patrie de l'un des deux fondateurs de la cathédrale arménienne de Lwów — de Jacques, fils de Shahinshah, la supposition que les églises arméniennes de l'ancienne Kaffa avaient servi de modèle à la cathédrale de Lwów devient presque certaine. Il est non moins probable que son constructeur, l'architecte Dorc ou Dorchi (déchiffré par erreur comme Dore) était venu de Kaffa. Il provenait de Gènes comme il semble, mais pourtant le plan de la cathédrale arménienne de Lwów n'a rien d'occidental. L'édifice porte plutôt l'empreinte de la volonté de ses fondateurs, que l'architecte était tenu de respecter en reproduisant à Lwów le modèle des églises arméniennes de Kaffa.

L'analogie de ces églises avec le monument de Lwów se trouve encore confirmée par l'examen de certaines églises arméniennes de Kaffa datant du XIV<sup>ème</sup> siècle et conservées jusqu'à nos jours (Fig. 15—21). Les traditions de l'architecture arménienne proprement



dite y sont conservées (Fig. 22); mais elles sont sensiblement modifiées par les influences byzantines. Ces églises, et, avec elles, le monument de l'architecture arménienne le plus avancé vers le nord-ouest, la cathédrale de Lwów, représentent ensemble le type de l'architecture arménienne coloniale, caractéristique pour les colonies arméniennes, des rivages de la Mer Noire et pour leur culture artistique médiévale.

La question prend un aspect fort différent lorsqu'il s'agit de la décoration plastique de la cathédrale de Lwów et d'autres monuments, moins importants dans la même région. Les ornements en bas-relief, sur pierre à l'intérieur de la cathédrale (Fig. 25, 27, 28, 33), la niche en pierre des fonts baptismaux (Fig. 31), les croix votives taillées (Fig. 34, 35, 36) sur les murs de l'église (*hatchkar*), les portails des anciens édifices entourant la cathédrale (Fig. 37) et enfin les pierres tombales, érigées du XIV<sup>ème</sup> jusqu'au XVII<sup>ème</sup> siècle (Fig. 39, 40, 54—56), tout cela porte plutôt les traits caractéristiques de l'art ornemental islamique. Nous trouvons les analogies de ces monuments et des motifs qui y sont employés non seulement sur le territoire de l'ancienne Arménie (Fig. 26, 29), mais aussi dans les mosquées, les médresses et les tombes de l'ancienne Konjah et de Broussa en Asie Mineure, autrefois capitales des États des Seldjoukides et des Ottomans. Lorsque l'Arménie perdit son indépendance les architectes, tailleurs de pierre et les sculpteurs, passant au service des nouveaux maîtres, se pénétrèrent bientôt de leurs formes décoratives. Aussi la diffusion des motifs ornementaux de l'art islamique dans les voïvodies du sud-est de la Pologne, ainsi que dans les pays moldaves et valaches (la Roumanie actuelle) est-elle due sans doute aux artisans arméniens, comme le confirment les recherches récentes des savants roumains. Les provinces limitrophes au sud-est de l'ancienne République Polonaise, dont Lwów était le centre de culture, et les pays roumains forment une région commune en ce qui concerne l'activité des artistes-ouvriers arméniens et le style ornemental qui leur était propre (Fig. 30, 45—53).

Les traces de peinture murale, conservées sous l'enduit, qui ont été découvertes lors de la dernière restauration de la cathédrale arménienne de Lwów (1908—1925), montrent qu'autrefois les murs avaient été ornés de polychromies. Il n'en reste cependant que la peinture de l'une des baies de fenêtre dans le bas-côté méridional de l'église. Dans cette peinture, nous voyons du côté droit de la baie, la figure de St. Jean l'Évangéliste (Fig. 58) debout et St. Prochor (Fig. 61), assis auprès de lui; du côté gauche se trouve St. Jacques l'Apôtre (Fig. 57) avec un «orante» agenouillé (Fig. 59). Au dessus de la fenêtre le Christ bénissant est représenté en demi-figure (Fig. 60). La peinture est exécutée à la détrempe sur l'enduit de chaux. Les figures appartiennent sans conteste à l'iconographie arménienne comme elle nous est bien connue par de nombreuses enluminures des vieux manuscrits arméniens, cependant elles nous donnent la preuve évidente que la peinture religieuse des Arméniens a succombé fort tôt aux influences byzantines et s'est asservie aux modèles de cet art. Elle a pourtant gardé son style indépendant dans le domaine de l'ornementation; ce que les vignettes et les ornements marginaux des manuscrits démontrent suffisamment.

Dans les colonies arméniennes de Pologne l'intérêt pour l'art était toujours vif. En 1518, un ancien manuscrit arménien, les «Conseils pour le peintre» (*vasn nakhachi*) datant de 1489 a été copié à Kamieniec Podolski, probablement à l'usage des artistes arméniens, qui travaillaient en Pologne.

Il serait donc peut-être indiqué d'attribuer à quelque maître enlumineur arménien habitué à traiter en cette manière les oeuvres picturales, les peintures murales de la cathédrale de Lwów, qui datent probablement du deuxième quart du XVI<sup>ème</sup> siècle. Le caractère très particulier, presque unique, de la représentation des figures, ainsi que la technique à la détrempe semblent autoriser cette hypothèse.

L'enluminure arménienne constitue un chapitre à part dans l'histoire de la culture artistique en Pologne. À Lwów, à Kamieniec Podolski et plus tard aussi à Zamość séjournaient différents miniaturistes, des ecclésiastiques pour la plupart, qui s'adonnaient à la copie et à l'illustration des livres religieux. Il y avait parmi eux de simples imitateurs qui se bornaient à copier les enluminures des vieux livres, dont la bibliothèque de la cathédrale possédait une grande collection, d'autres cependant, se montraient créateurs indépendants. En somme, les peintres miniaturistes de Lwów ne formèrent point d'école locale. Ceux qui se fixaient à Lwów n'étaient pas nombreux, tandis qu'il y en avait beaucoup dont l'activité en Pologne n'était que passagère. Dès la première moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle nous rencontrons les noms des artistes arméniens (Mkrdytch, Grégoire et autres). Leurs miniatures dans les vieux manuscrits, exécutées à Lwów nous sont connues. Pourtant, ce n'est que dans la seconde moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle qu'apparaît le nom de celui qui aura pour la culture intellectuelle des Arméniens en Pologne une signification durable. Il s'agit de

Minas de Tokat, greffier du tribunal et de la commune arménienne de Lwów, écrivain et miniaturiste. Il s'était borné à l'enluminure ornementale (Fig. 65—68) et nous ne lui connaissons pas de représentations figurales. Après Minas nous rencontrons les noms de Lazare de Tokat (Fig. 69, 70), de Lazare, évêque de Valachie (Fig. 73, 74) et d'autres qui continuaient les traditions de l'enluminure arménienne. Cependant l'influence de la peinture de Lwów et de ses tendances imitatrices à l'égard de l'art occidental favorisaient une pénétration de plus en plus marquée de l'art de l'enluminure arménien par les influences de l'Europe occidentale. Le plus éminent des miniaturistes de Lwów, Lazare de Babert, exécute en 1619 une Bible illustrée qui se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque du patriarcat d'Etchmiadzin. Les miniatures qu'elle contient (Fig. 76, 78, 80, 81) attestent nettement l'action de l'art européen occidental sur l'artiste. Il a trouvé son modèle primitif dans la représentation de diverses scènes de l'Apocalypse de St. Jean dans les gravures de Halbeck, faites d'après les dessins de Jean Ziarnko (Le Grain) (Fig. 75, 77, 79). Ce dernier, natif de Lwów, bien qu'il ait quitté sa patrie et se trouvât à Paris à cette époque, n'avait cependant point perdu contact avec sa ville natale, où ses gravures étaient fort appréciées et très répandues. Imitées par Lazare de Babert, elles n'étaient pas elles-mêmes des créations originales, Ziarnko ayant subi l'influence d'Albert Dürer et du cycle de gravures représentant des scènes de l'Apocalypse que le maître avait exécutées en 1498. Après Lazare de Babert nous n'avons plus qu'à mentionner ses successeurs, les derniers représentants du mouvement, qui avait mis l'art de l'enluminure arménienne sous l'étroite dépendance de la peinture occidentale. C'étaient, dans la seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle, le Père Onufre Aslan, Étienne Balicki et le dessinateur dillettante Simon Hadziewicz (Fig. 84) auxquels il faut ajouter plus tard, dans la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le P. Christophe Faruchowicz (Faruchean) (Fig. 82, 83). Les traditions de l'ornementation arménienne se maintinrent pendant un temps relativement long dans l'enluminure, tandis que les compositions figurées des miniaturistes arméniens de ce groupe se trouvent bientôt sous la domination absolue de l'art polonais et occidental, tel que le cultivait la peinture corporative de Lwów.

Au XVI<sup>ème</sup> et au XVII<sup>ème</sup> siècle la colonie arménienne de cette ville a joué un rôle important dans la vie intellectuelle et artistique des Arméniens. Parmi les régions habitées par les Arméniens en dehors de leur patrie, Lwów tient, sous ce rapport, son rang à côté de Stamboul et de quelques villes de l'Asie Mineure. Sur les territoires du sud-est de la Pologne l'influence de l'art arménien sur l'art polonais au XVI<sup>ème</sup> et au XVII<sup>ème</sup> siècle se manifeste avant tout dans l'architecture, notamment dans la décoration ornementale des édifices. Ce n'était pourtant pas un art arménien proprement dit, mais plutôt l'art islamique propagé par les Arméniens. Un autre domaine, dans lequel les artistes arméniens firent valoir leur influence à Lwów, ce fut l'orfèvrerie.

L'art des Arméniens de Pologne fut promptement occidentalisé et l'Union des Arméniens avec l'Église catholique (1630) vint encore accélérer cette évolution. Aussi les caractères particuliers de cet art finissent-ils bientôt par se dissoudre dans l'art corporatif de Lwów toujours tributaire des modèles de l'Europe occidentale.

En revanche, le rôle que les Arméniens de Lwów jouèrent par leurs relations avec l'Occident dans la propagation au loin de l'art occidental, dans l'Orient asiatique, est de beaucoup plus important. A cet égard, il est significatif que de nombreuses copies de la Bible illuminée par Lazare de Babert en 1619 étaient répandues en Orient, dans Ispahan surtout. À Nor-Djoufha, colonie arménienne du faubourg ainsi nommé de la capitale perse, cette Bible illustrée fut reproduite bien des fois au cours du XVII<sup>ème</sup> siècle. Sept de ces copies sont conservées dans la bibliothèque d'Etchmiadzin, deux autres se trouvent dans celle des Méchitaristes à Venise. Par l'entremise de ces miniatures de Lazare de Babert, l'influence de l'art de Dürer sur le graveur polonais de Lwów, Jean Ziarnko, trouve son écho parmi les Arméniens d'Asie, surtout sur le territoire perse.

Les Arméniens polonais et notamment ceux de Lwów ont certainement accompli une tâche importante pour la culture artistique en servant d'intermédiaire entre l'Asie et les pays européens par la voie du littoral de la Mer Noire.





ZYGMUNT BATOWSKI

PODRÓŻE ARTYSTYCZNE  
JANA CHRYSZTJANA KAMSETZERA  
W LATACH 1776–77 i 1780–82

I

1701. III

Stanisław August, pomagając od wczesnych lat swych rządów artystom do dalszego kształcenia się, wysłał J. Chr. Kamsetzera, rysownika i architekta, dwukrotnie zagranicę: po raz pierwszy w r. 1776 do Konstantynopola, dając tem artyście możliwość poznania starożytnej Grecji, po raz drugi w r. 1780 do Włoch, a stamtąd do Paryża i Anglii.

Jeżeli osoba, miejsce i wyniki stanowią o podróży tyle, że warto się nią zajmować, to te artystyczne objazdy i studja są wszystkimi powyższymi czynnikami wyjątkowo pociągające, zwłaszcza na tle stosunków polskich XVIII w. Podróżnikiem jest artysta młody, dwudziestokilkoletni, ciekawy świata, żywo reagujący, przedsiębiorczy, niestrudzony w pracy; kraje, jak owe pierwsze w szeregu zwiedzanych, są lądem, do którego nie przybił jeszcze podówczas nikt z Polski w celach artystycznych, ledwie go bowiem eksploatowała sztuka Zachodu; osobistością opiekuńczą jest król, miłośnik sztuki, a jego malarz-doradca, życzliwy artyście, tworzy ogniwo pośredniczące; wreszcie wyprawa na Wschód odbywa się wśród niezwykłych okoliczności, wplata się w rządową akcję dyplomatyczną, otrzymując dzięki temu ścisłe ramy dat i ze względu na kraj barwne tło.

Szło mianowicie o nawiązanie przyjaźniejszych stosunków Rzeczypospolitej Polskiej z Portą Turecką ku wyemancypowaniu się spod rosyjskiej przewagi. Misję tę otrzymał do spełnienia szambelan Karol Boscamp-Lasopolski, jako internuncjusz nadzwyczajny i minister pełnomocny króla i Rzeczypospolitej. Pojęta zaś została ta misja bardzo reprezentacyjnie.

W czasie, kiedy się już ujawniło w Warszawie przygotowywanie poselstwa, jesienią r. 1776 wystosował Kamsetzer do króla następujący list:<sup>1</sup>

Allerdurchlauchtigster Grossmächtigster König, Allergnädigster Herr!<sup>2</sup>  
Meine Leidenschaft mich durch reissen in meiner Kunst vollkommner zu machen, bringt mich dahin bey vorfallender vortheilhaften Gelegenheit an Ihro Königliche Majestaet mein allerunterthaenigstes Bitten ergehen zu lassen. Dieses ist die Reise

<sup>1</sup> Rękopis Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, nr 782: Arts et Sciences, I, pp. 361–362. —

<sup>2</sup> Ten cytat i inne cytaty w obcych językach, oraz tytuły źródeł podano w oryginalnej pisowni.





nach Constantinopel mit jetziger Gesandtschaft; und da ich von da an mit den General Coccey hinüber bis nach Griechenland gehen und die schönsten Alterthümer dieses Landes sehen und zeichnen könnte welches rare Glück man sehr selten haben kann; und da ich überdieses nach einer halben Jahres Frist mit Zeichnungen von den merckwürdigsten was ich gesehen zurück seyn würde, um selbige voll Dancks und Erkenntlichkeit zu den Füßen Ihrer Königlichen Majestaet zu legen so verspreche ich mir von der mir nur allzuwohl bewusten Gnade und Grossmuth so Höchst Diselben bey jeder Gelegenheit zu aeussern pflegen, die allergnädigste Bewilligung, in welcher Hoffnung ersterbe als

Ihrer Königlichen Majestät  
Meines Allergnädigsten Herrn  
gantz unterthänigster Knecht  
Kamsetzer.

Król się przychylił do prośby, artysta otrzymał zgóry kilkomiesięczną pensję<sup>1</sup>, przyłączono go do poselskiego orszaku, składającego się z 10 szlachty i 40 osób dworu<sup>2</sup>, nie licząc honorowych oddziałów wojskowych u granic dwóch krajów. Jednym z uczestników wyprawy był komendant gwardji koronnej, generał-major baron Karol Ernest Fryderyk Coccei<sup>3</sup>. Gdy wyprawa, która opuściła Warszawę 9 listopada, zbliżała się 30 listopada pod Kamieniec Podolski i miała się paradnie pokazać w polskiej twierdzy, Kamsetzer jechał w jednej z poszóstnie zaprzężonych karet, usadowiony z M<sup>r</sup> le Jeune, wychowawcą synów Boscampa, zabranych przez ojca w podróż, a ustęp w dzienniku podróży internuncjusza, przedstawiający porządek pochodu i jego skład osobowy, tak określił rolę Kamsetzera:

... dessinateur au service du Roi, à qui S.[a] M.[ajesté] a permis d'accompagner M<sup>r</sup> l'Int.[ernonce] pour aller voir la ville de C[onstantino]ple, l'archipel et l'Italie, afin de pousser plus avant ses talens et procurer par cette occasion au Roi des plans des superbes environs de la Capitale des turcs, et en general de tout ce qui se trouverait de curieux et d'intéressant sur la route de M<sup>r</sup> l'Int.[ernonce]<sup>4</sup>.

Przydany wyprawie rysownik był zrazu ilustratorem depesz, jakie internuncjusz wysyłał z drogi, a potem z Konstantynopola do Warszawy. Czego brakło do plastyki tym sprawozdaniom pisemnym, to uzupełniał na osobnych kartach rysunkiem Kamsetzer. O opracowaniu i wykonaniu każdej ilustracji, opatrzonej zawsze szczegółowym objaśnieniem, zwykł Boscamp komunikować warszawskim odbiorcom swych sprawozdań. Przez te same pisma przesuwały się niemniej wiadomości o innych pracach, zleconych rysownikowi przez króla.

Czynność rysownicza Kamsetzera zaczęła się od zobrazowania wjazdu do Kamieńca («à la Depeche du 6 Decembre 1776 de Chocim») szkicem ołówkowym, objaśnionym przez dopisane obszerne »renvoy«, gdzie kogo należy upatrywać w przedstawieniu, w dwukrotnie zawijającej się kawalkacie<sup>5</sup>. Zaraz potem nastąpił podobny ołówkowy rysunek przeprawy ze Zwańca do Chocimia («Vue du Passage de S. Ex. Monsieur l'Internonce de Zwaniec a Chotzim et des Ceremonies à cette occasion de deux Côtés, et de Sa Réception de la part des Turcs au milieu de Dniester,

<sup>1</sup> Rękopis Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, nr 782: Arts et Sciences, I, p. 363, notatka na liście Kamsetzera ręką króla Stanisława Augusta: »il a eu 84 ducats le 22 Octobre 1776 qui font la pension jusq'à la fin de Avril 1777 et l'habit«. <sup>2</sup> Archiwum Główne w Warszawie, dział: Zbiór Popielów, nr 236 (dawny 180): Zbior Annex y roznych inszych Pism do Korrespondencyi Tureckiey należących od U. Boskampa y Dzieduszyckiego, 1776—1780, fol. 85—86 (Rewers Kaymakama chocimskiego). <sup>3</sup> Ibidem, fol. 47<sup>v</sup> w: Journal du voyage de Turquie de M<sup>r</sup> Boscamp Lasopolski. — Dziennik ten poza przebiegiem podróży podaje miejscami charakterystykę urzędzeń, opis okolic, budowli i zwyczajów Mołdawji, Bułgarji, Rumelji i Konstantynopola. <sup>4</sup> Ibidem, fol. 45<sup>v</sup>. <sup>5</sup> Ibidem, fol. 81—82.



1. J. Chr. Kamsetzer. Przeprowa poselstwa polskiego ze Żwańca do Chocimia. Warszawa, Archiwum Główne, Zbiór Popielów (z rękopisu nr 236). *Fot. L. Morozow.*

et à l'autre bord de cette Riviere») (fig. 1). Wgłębi i po lewej stronie sprzodu wygięty brzeg rzeki od strony polskiej, na nim uszykowane honorowe oddziały wojsk, bliżej stoją widzowie, na pierwszym planie — chata. Na środku rzeki zetknęły się dwa promy pełne ludzi: »le Bac du ministre sur lequel étoient MM<sup>r</sup> Dzieduszycki cześnik, Golejewski commandant de la Cavallerie et toute la suite de son Excellence« i »le Bac turque, sur lequel étoit le Michmandar le Mussuraga et plusieurs Primats du Pays et de la Forteresse«. Na cyplu przeciwnego brzegu, tureckiego, po prawej stronie widnieje rozbity namiot: »le tente où le Ministre fut reçu par le Michmandar et le dit Mussuraga substitut de Kaymakam, alors malade« i czekają konie i kareta<sup>1</sup>.

Na następnym ważnym postoju w Jassach rzucił Kamsetzer na papier interesującą ilustrację wjazdu do Jass, widocznych wgłębi rysunku i stanowiących cel pochodu, wijącego się długim węzłem, złożonego z honorowej wojskowej eskorty i pojazdów (»à la Depeche N<sup>o</sup> 3 du 18 Decembre 1776 de Yassi«)<sup>2</sup>. Chwalił się w swych pismach Boscamp, gdzie i jakie odbierał honory, jak usilnie dbał o majestat Rzeczypospolitej — Kamsetzer protokołował rysunkiem każdy znaczący występ legacji.

Zbliżenie się wysłanników polskich do Konstantynopola zostało zilustrowane dwoma utworami, z których jeden przedstawia przyjęcie posła w Kàthane (»le Ceremonial du halt près de Kiathana maison de plaisance du Sultan a 1. lieux de Constantinople ou l'on présente des rafraichissemens a l'Internonce de Pologne«)<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Ibidem, fol. 83—84. <sup>2</sup> Rkps Muz. ks. Czartoryskich, ut supra, nr 631: Zbiór Annex y roznych innych Pism do korespondencyi Tureckiej należących osobliwie do tey z Urodzonym Everhardem y Boskamp, 1771—1778, Sommaire, nr 174, fol. 349—352. <sup>3</sup> Ibidem, Sommaire, nr 203, fol. 409—411.





2. J. Chr. Kamsetzer. Wjazd poselstwa polskiego do Pery w Konstantynopolu. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich (z rękopisu nr 631). *Fot. A. Pawlikowski.*

drugi — wjazd uroczysty do Pery 12 lutego, również wijący się po szerokiej przestrzeni, z widokiem przedmieścia na widnokręgu i gromadką widzów na pierwszym planie (fig. 2)<sup>1</sup>.

Jako rysownik legacji był Kamsetzer na jej usługach również na miejscu. Prawdopodobnie przyglądał się jednemu z dwóch jej aktów dyplomatycznych, audjencji u wielkiego wezyra (22 marca) i odtworzył, choć przypuszczalnie tylko z pamięci, tę scenę, ujmując sytuację, typy, ceremoniał w odnośnym rysunku tuszem (fig. 3)<sup>2</sup>. Podczas drugiego i ważniejszego aktu, audjencji u sułtana (15 kwietnia), nie był w Konstantynopolu, ale mu to nie przeszkadzało narysować później tę scenę jako załącznik do depešy Boscampa (»l'Audience a la Porte Ottomane auprès du G<sup>d</sup> Seigneur«)<sup>3</sup>. O trzecim sprawozdawczym rysunku, mającym przedstawić ucztę u wielkiego wezyra (»le dîner avec le G<sup>r</sup> Vezir dans la grande salle du Divan«), niewiadomo, czy wyszedł on poza zamysł samego internuncjusza<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Rkps Muz. ks. Czartor., u. s., nr 631, Sommaire, nr 212, fol. 427–438 i Zbiór Popielów, u. s., nr 236, fol. 93, u. s., pod d. 12. II. 1777. <sup>2</sup> Ibidem, u. s., nr 631, Sommaire, nr 199, fol. 401. <sup>3</sup> Ibidem, Sommaire, nr 213, przed fol. 438. <sup>4</sup> Zbiór Popielów, u. s., nr 235 (dawny 179): Zbiór Korrespondencji partykularney JEgo Krol: Mości do y od U<sup>o</sup> de Boskamp Lassopolskiego, Everharda y Dzieduszyckiego, 1776–1780, fol. 86<sup>v</sup> (Boscamp do króla pod d. 24. IV.) i fol. 429<sup>v</sup> (tenże do marszałka Rzewuskiego pod d. 8. VI. 1777).



3. J. Chr. Kamsetzer. Audjencja internuncjusza polskiego u wielkiego wezyra. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich (z rękopisu nr 631).

Fot. A. Pawlikowski.

Powyższe szkice i rysunki zaciekawiają więcej treścią niż ujęciem. Pochody dały się przedstawić w całości tylko z bardzo wysoko wziętego punktu widzenia, wskutek czego mają swoisty, tradycyjny styl tego rodzaju informacyjnych rysunków. Grupowanie mas ludzkich w zamkniętej przestrzeni odbywa się w sposób możliwie prosty, bo i tu przede wszystkim chodzi o informację. Można więc tym kartom przypisać pewną wartość dokumentalną. Nie dziwne, że dostały się do woluminów z królewskimi aktami dyplomatycznymi<sup>1</sup>.

Pobyt Kamsetzera w Konstantynopolu przerywa się po kilku tygodniach dalszą podróżą. Generał Coccei nie miał długo pozostawać w tem mieście. Myślał o odłączeniu się od przedstawicieli polskich już w początku marca<sup>2</sup>, został jednak

<sup>1</sup> Rysunki 1., 3. i 4. z serji, mieszczące się w rękopisie nr 631 (Muz. Czartoryskich), mogły mi być dostępne tylko przez fotografie, robione dla p. dra Kazimierza Marjana Morawskiego, a to dzięki uprzejmości jego oraz p. dra Stefana S. Komornickiego. Wszystkie bowiem rysunki kodeksu, po wydzieleniu ich z niego przed 6-ciu laty, nie wróciły na swoje miejsce. Dwa z nich (3. i 4.) reprodukował dr Morawski w miesięczniku *Rodzina Polska*, r. II, Warszawa 1928, pp. 116–117. <sup>2</sup> *Gazeta Warszawska* z 7 maja 1777, nr 37, Suplement: Z Turek dnia 8 marca (z Carogrodu) Jmć Pan de Cocceji Generał-Major woysk J. K. *Prace Kom. Hist. Sztuki*. T. VI.



aż do czasu audjencji u wielkiego wezyra, która się odbyła 22 marca, i wskutek tego widnieje on w grupie na rysunku Kamsetzera. Wyjechał dopiero 9 kwietnia do Smyrny, na objazd wybrzeży Azji Mniejszej, archipelagu i Grecji, a w podróż tę wziął ze sobą Kamsetzera (fig. 4)<sup>1</sup>.

Przed wyjazdem na tę ważną dla siebie wycieczkę z mężem światłym i ciekawym świata<sup>2</sup> skierował artysta z Konstantynopola pod datą 21 marca list do króla, przymawiając się, by mógł po obecnym objeździe odbyć jeszcze podróż do Włoch<sup>3</sup>:

Ich sehe gegenwärtig durch Höchst Deroselben hohe Gnade dieses irdisches Paradis und bin nunmehr auf den Wege nach Smirna und nach den berühmten Inseln des Archipels um jene wenigen Ueberbleibsel des schönsten Alterthums zu bewundern und zu studiren; ein Glück dass ich Zeit meines Lebens dem Grossen Gönner danken werde der mir es gemacht hat.

Ihro Königliche Majestät hatten die hohe Gnade für mich dass im Fall der Her: Genr: v: Coccej über Ithalien zurück gienge zu erlauben dass er mich daselbst zurück liesse, diesses geschiet zwar nun nicht, es ist aber nichts leichters als von Constantinopel nach Ithalien zu Schiffe zu gehen.

Przezornie na wszelki wypadek prosi o zasiłek:

Der Hr: Genr: v: Coccej kann mich höchstens bis Gallatz zu Wasser mit nehmen, von da aber muss ich durch die Gantze Moldeau bis an die polnsche Gräntze und von da wider bis Warschau die gantze Reisse so auf 140 Meilen wenigstens beträgt für mein Geld machen.

Datek pieniężny od króla zapobiegł trudnemu położeniu, w jakimby artysta mógł się znaleźć, lecz król nie dał zgody na wyjazd do Włoch i kazał wracać najkrótszą drogą<sup>4</sup>, oznajmiając: »Je veux premierement voir l'usage qu'il aura fait de son voyage de Grèce«<sup>5</sup>.

Oglądanie »ziemskiego raj« wypełniło Kamsetzerowi czas do 6 czerwca, na tym bowiem dniu zakończyło się *tournée* Cocceia<sup>6</sup>. Po najrozkoszniej spędzonej wiośnie na wodach, ładach i wyspach Hellady nie chciało się wracać młodzieńcowi do kraju, ile że z podróżniczych marzeń musiało odpaść popłynięcie do Italji. Protektor Coccei ruszył ku Polsce. Kamsetzer pozostał na miejscu. Wykończył rysunki, robi nowe, świeżo zlecone, a widać, że usiłuje przewlec ile można pobyt w Konstantynopolu, w czym zdaje się mu sprzyjać Boscamp<sup>7</sup>. Pod datą 31 lipca jest zapowiedź odjazdu rysownika »à la faveur du premier vent«, wypadło bowiem jechać

Mci y Rzepltey Polskiej, który z Jmć P. de Boskamp Lasopolskim, tegoż Dworu y Rzepltey Posłem do tey Stolicy tu przybył, ma teraz wyiechać na zwiedzenie Archipelagu; z kąd wstąpiwszy do Włoch, do Polskiej nazad powróci.

<sup>1</sup> Zbiór Popielów, u. s., nr 236, fol. 74: Kontynuacja Dyaryuszu Poselstwa JM. P<sup>a</sup> Internuncjusza. 9<sup>o</sup> [kwietnia], Generał Coccei popłynął tego poranku okrętem iednego Raguzañczyka do Smyrny w myśl obiechania archipelagu z JP<sup>m</sup> Kamsetzer Rysownikiem krolewskim; fol. 105<sup>v</sup>: Suite du Journal de la Mission de Monsieur l'Internonce; oraz nr 322 (dawny 223): Zbior Rachunkow Expensy Gabinetu IEgo Krolewskiej Mości szkoły Orientalney w Stambule y Poselstw Zagranicznych, 1764—80, fol. 393 (w Précis de la Depeche du 24 Avril 1777). <sup>2</sup> Bernoulli J., Reisen durch Brandenburg... Russland und Pohlen in d. J. 1777 u. 1778, VI Bd., Leipzig 1780, pp. 104 i 113—114. <sup>3</sup> Rkps Muz. ks. Czartoryskich, u. s., nr 782, pp. 469—471. <sup>4</sup> Ibidem, p. 472 (notatka na liście Kamsetzera ręką Stanisława Augusta: »Le 9 May je lui ai envoyé encore 50 ducats avec ordre de revenir en droiture ici«). <sup>5</sup> Zbiór Popielów, u. s., nr 235, fol. 44 (list króla z 13. V. 1777). <sup>6</sup> Ibidem, nr 425: Listy Zygmunta d'Ewerhardta do Ogrodzkiego i in. od r. 1769. nr 9, pod datą Konstantynopol 17. VI. 1777; rkps nr 235, fol. 88 (Boscamp do króla pod d. 10. VI. 1777) i nr 236, fol. 99 (Journal de Voyage de Mr. l'Internonce). <sup>7</sup> Ibidem, nr 235, fol. 89 (Boscamp do króla pod d. 10. VI. 1777).

morzem Czarnym do ujścia Dunaju. Kamsetzer miał zabrać podarek od internuncjusza dla króla, obrazek malarza »flamandzkiego« nazwiskiem »van Valmoer«, wykonany w Egipcie z natury, a przedstawiający harem jednego z bejów, złożony z Czerkiesek<sup>1</sup>. Z treści malowidła i z danych w liście o malarzu wynika, że autorem obrazu był Jean Baptiste van Mour<sup>2</sup>.

Powrót był złym epizodem podróży, wbrew woli podróżnika rozciągoty, z przeszkodami, z przygodami! Artysta, udawszy się do Büyük-Dere w cieśninie Bosforu, musiał tam przez szereg dni czekać na ustanie wichrów, wstrzymujących żeglugę. Dobrze, że stratę czasu i niepokój łagodziła obecność internuncjusza, który tam w swej willi zażywał wywczasów letnich<sup>3</sup>. W tem położeniu, licząc się z niewiadomym losem morskiej podróży, lękając się zwłaszcza tureckiego przewoźnictwa morskiego, na którym srodze ucierpiał już Coccei<sup>4</sup>, sporządza Kamsetzer spis wykonanych i wiezionych do kraju prac, aby, gdyby utonął lub utracił to, co wiezie, został dowód, że spędzał czas w podróży ucziwie<sup>5</sup>. W każdym razie tem swego rodzaju wstępnym sprawozdaniem mógł zapobiec spotkaniu się z niełaską króla, spowodowaną opóźnieniem powrotu i wydaniem nadprogramowo 80 dukatów, zakredytowanych mu na miejscu za interwencją Boscampa<sup>6</sup>.

Jednocześnie postanowiono zmianę itinerarjum. Kamsetzer ma pojechać fregatą grecką pod flagą rosyjską *via* Krym. Otrzymał paszport od posła rosyjskiego w Konstantynopolu, Stachiewa, którego przyjaźń sobie pozyskał<sup>7</sup>, i listy polecające internuncjusza, który kiedyś był na Krymie, działając tam jako emisariusz pruski. Artysta jest rad z tego, bo ewentualną przeprawę lądem uznawał za kosztowniejszą i niebezpieczniejszą spowodu rozbojów po drogach. Zobacz, co ważniejsza, nowy kraj i nowy naród<sup>8</sup>. Przemilcza jednak przed odbiorcą listu istotny cel powrotnego



4. J. Chr. Kamsetzer. Generał Coccei i artysta zwiedzają hospicjum kapucynów w Atenach, fragment. Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka.

Fot. L. Morozow.

<sup>1</sup> Zbiór Popielów, u. s., nr 235, fol. 115 (Boscamp do króla pod d. 31. VII. 1777) i nr 322, fol. 416  
<sup>2</sup> Boppé A., Les peintres du Bosphore au dix-huitième siècle, Paris 1911, pp. 1—55. <sup>3</sup> Rkps Muz. Czartoryskich, u. s., nr 782, p. 503 (list Kamsetzera najprawdopodobniej do malarza Bacciarellego, pod datą: »Bojuctere au Canal de la Mere noire 9. VIII. 1777«) i Zbiór Popielów, u. s., nr 322, fol. 412. <sup>4</sup> Ibidem, ta sama karta. O przygodach wyjazdu Cocceia: Zbiór Popielów, u. s., nr 235, fol. 100<sup>v</sup>, 123; nr 236, fol. 113, 117; nr 322, fol. 400, 401, 410, 414; nr 425, list nr 10. <sup>5</sup> Rkps Muz. Czartoryskich, u. s., nr 782, pp. 507—510 (Załącznik do listu z Büyük-Dere z 9. VIII. 1777, p. t.: Specification des dessins faites dans le Voyage de Constantinopol et de la Grece par JCKamsetzer) Cf. aneks na stronie 205—206 niniejszej pracy. <sup>6</sup> Zbiór Popielów, u. s., nr 235, fol. 127 (Boscamp do króla pod d. 27. VIII. 1777). <sup>7</sup> Ibidem, nr 235, fol. 271 (bilet Stachiewa do Boscampa bez daty: »Je suis réellement fâché de ce que mon bon ami Mr Camsetzer veut nous quitter sitôt, il a été chès moi pour prendre congé«). <sup>8</sup> Rkps Muz. Czartoryskich, u. s., nr 782, pp. 505—506 (list Kamsetzera najprawdopodobniej do Bacciarellego z d. 13. VIII. 1777).





5. J. Chr. Kamsetzer. Ruiny Troi. Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka.

*Fot. L. Morozow.*

okrażania. Oto Boscamp umyślił użyć artysty do zebrania różnorodnych wiadomości o Krymie i ułożył mu odpowiednio obfitą instrukcję w języku niemieckim<sup>1</sup>. Głównym zadaniem miały być wywiady o zachowywaniu się Rosjan, o stosunkach ekonomicznych, ludnościowych, politycznych, geograficznych (w tym ostatniem pozyskanie mapy Krymu), militarnych, charakterystyka chana (ze zdjęciem jego rysów — w razie możliwości), jego dworu, stwierdzenie, czy są sprzyjające warunki handlu Polski z Krymem i t. p. Dodatkowo instrukcja zaleciła zajęcie się jedną sprawą z zakresu starożytności (Alterthümer):

Bey Caffa und denen Örtern die vormahls die alten Genueser bewohnt haben, zwischen Bacie Saray und Achmetschid trifft man Überbleibsel eines alten Tempels an, worinnen noch Griechische Aufschriften sollen vorhanden seyn.

Los rozbił te plany. Kamsetzer nie dotarł do Krymu i na szczęście nie potrzebował jąć się podsunętej mu niebezpiecznej roli. Fatalne przeciwności podjętej podróży zdecydowały o wyrzeczeniu się tego, co u mety mogło nęcić artystę, przynieść korzyść królowi, być interesem dla Boscampa Lasopolskiego. Od dnia wyjazdu 17 sierpnia do 4 października przez siedm tygodni cierpiał poniewierkę, powierzwszy swą osobę Grekom, dającym się we znaki więcej od Turków, znaj-

<sup>1</sup> Zbiór Popielów, u. s., nr 235, fol. 127 (Boscamp do króla pod d. 27. VIII. 1777) i fol. 231—232: »Aufsatz derer auf der Crimmischen Halb-Insel anzustellenden Untersuchungen, die dem Hr. Kamsetzer bey seiner Abreise aufgetragen worden«, — datowane: »Buyukdere d. 11-ten August 1777«.



6. J. Chr. Kamsetzer. Ruiny kościoła w Silivri. Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka.

*Fot. L. Morozow.*

dował się na lichym statku, trzy razy wyjeżdżającym i wracającym spowodu burz, potem przez burzę uszkodzonym, ogarniętym przez bunt marynarzy, zapędzonym na wybrzeże azjatyckie o 15—18 mil od Konstantynopola pomiędzy dzicz turecką, gdzie podróżnym groziło wymordowanie. Na statku wywiązały się choroby wskutek wody do picia, cuchnącej i z robakami. Gdy statek, zmuszony zawrócić, znajdował się 22 sierpnia w porcie Hefhani koło Sinope, Kamsetzer miał febrę<sup>1</sup>. Około 6 września statek wiozący artystę znalazł przytułek w Amastro<sup>2</sup>.

Po skomunikowaniu się z Konstantynopolem, na co potrzeba było dwóch tygodni, odcięci podróżni wyzwolili się z opłakanego położenia, wróciwszy z ładunkiem drzewa do Konstantynopola. Tu obmyślono teraz inny sposób wyprawienia Kamsetzera do kraju, mianowicie z radcą legacji polskiej i przełożonym szkoły orientalnej, Everhardtem, który miał w połowie października wyjechać lądem. Tak więc przeznaczonem było artyście wracać niezmienioną, już mu znaną drogą, i ponownie w towarzystwie jednego z członków legacji, kapitana Ryxa, właśnie zdążającego do kraju.

Powyższe przygody opowiedział Kamsetzer w liście pisanym w Perze 4 paź-

<sup>1</sup> Zbiór Popielów, u. s., nr. 235, fol. 130<sup>v</sup> (Boscamp do króla pod d. 27. VIII. 1777 i nr 236, fol. 119 (Continuation du Journal de M<sup>r</sup> l'Internonce). <sup>2</sup> Ibidem, nr 322, fol. 418 (Boscamp do króla pod d. 24. IX. 1777).



dziennika do Bacciarellego<sup>1</sup>. Już tylko mniejsze pozostały mu zmartwienia: co na przekroczenie terminu powrotu powie król i jak będzie załatwiona sprawa pieniężna. Ale trzeba też było zanieść prośbę do burgrabiego zamku warszawskiego, Fontany, o lepszy pokój, niż zajmowany dotąd przez artystę na tarasie, bo przywiezie materiały szkiców do opracowywania na cały rok. Spodziewa się, że za 8 tygodni (co by przypadło na początek grudnia) stanie w Warszawie.

W ślad za tym listem wysłał jeszcze błagalne i pokorne pismo do króla i zyskał owe 80 dukatów<sup>2</sup>. Na tem wiadomości o powrotnej podróży się urywają.

Obraz działalności artystycznej Kamsetzera za rok podróży daje jego wyżej wspomniana, a poniżej<sup>3</sup> w całej osnowie podana »Specification des dessins faites dans Le Voyage de Constantinopel et de la Grece«, łącznie z grupą dochowanych rysunków. Mieszczą się one przeważnie, bo w ilości 35, w zbiorze po królu Stanisławie Augustie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie i po większej części odpowiadają treści pozycjom »Specyfikacji«. Są rozproszone i w innych zbiorach, jak Muzeum Narodowe w Krakowie, które kryje największą część artystycznej spuścizny Kamsetzera rysownika, plon późniejszej podróży i pracy w kraju, razem około 80 rysunków, dotychczas tylko w małej części rozpoznanych jako jego twory. Cyframi »Specyfikacji«, liczącej 46 pozycji, i ilością kart z powyższych zbiorów jeszcze nie można mierzyć wyników podróży turecko-greckiej. Oprócz skończonych utworów, którymi chciał się popisać (»faire parade à Varsovie«<sup>4</sup>), wiozł on w szkicownikach więcej materiału. Znalazł się później ten plon studjów w domu artysty, gdy spisywano inwentarz spadkowy, i został wciągnięty po innych, okazalszych i cenniejszych pracach — z których dwie dotyczą podróży z r. 1777 — pod rubryką: »Rysunki ordynar[ne] jako Woiaż [do] Konstantynopola y Grecyi«, oszacowane na 108 zł. pol., jako przypuszczalnie pomniejsze szkice<sup>5</sup>.

Wymieniło się już rysunki Kamsetzera o treści aktualnej — jest to grupa pierwsza. Innymi pracami obowiązkowymi — grupa druga — były zdjęcia z miejscowych budowli, których król żądał: Hagia Sophia i wspaniałe tureckie łaźnie. Planami pierwszej zajmować się musiał dwukrotnie, jedno bowiem, już dostarczone królowi, spaliły się<sup>6</sup>. Nie był pierwszym z giaurów, którzy sporządzali zdjęcia z pryncypalnego stambulskiego meczetu. Architekt Fischer von Erlach przed pół wiekiem podał w swym »Zarysie architektury« rzut poziomy i widok perspekty-

<sup>1</sup> Rkps Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, »koll. autogr.«, nr 197: Correspondence avec Monsieur Kamsetzer Architecte du Roi, list 1., i Zbiór Popielów, u. s., nr 236, fol. 117<sup>v</sup> i 119 (Continuation du Journal de M<sup>r</sup> l'Internonce). <sup>2</sup> Rkps Muz. Czartoryskich, u. s., nr 782, pp. 511—513 (list Kamsetzera datowany: »Pera zu Constantinopel den 7. Octobre 1777«, na liście notatka ręką Stanisława Augusta: »il a eu 80 ducats de plus pour son retour«, — Zbiór Popielów, u. s., rkps nr 326 (dawny 224): Zbior Rachunkow Gabinetowych, 1776—1787, t. II, pp. 15—18 informuje o kwotach, które pobrał Kamsetzer przez bank Hübsch & Timoni w Konstantynopolu. O tem nadto rkps nr 322 i in., ibidem. <sup>3</sup> Cf. pp. 205—206 niniejszej pracy. <sup>4</sup> Rkps Muz. Czartoryskich, u. s., nr 782, p. 503. <sup>5</sup> Archiwum Główne w Warszawie. Akta m. Starej Warszawy, księga nr 923: Produkta Akt Kancellar. Główn. R. 1796, p. 490 (Inwentarz Maiątku wszelkiego po Śmierci Urodzonego Jana Krystyana Kamsetzera) i Archiwum hr. Potockich w Jabłonie, rkps nr 389 (dawny): »Bacciarelli Père«, w nim: Taxe authentique des Dessins après feu M<sup>r</sup> Kamsetzer. <sup>6</sup> Zbiór Popielów, u. s., nr 322, fol. 366 (w Resumé des Dépeches: Everhard pod d. 4. III. 1777); nr 235, fol. 40 i 53<sup>v</sup> (król do Boscampa pod d. 21. VI. i 3. VI. 1777), fol. 84<sup>v</sup> i 86<sup>v</sup> (Boscamp do króla pod d. 17. III. i 24. IV. 1777).

wiczny Św. Zofji<sup>1</sup>. Kamsetzer wykonał dwa rysunki więcej, przyczem jego rzuty poziome tyczą się innych wysokości i wnoszą inne szczegóły, widok zaś perspektywiczny jest zdjęty z tego samego stanowiska. Przejęcie się stroną historyczną i kultową zabytku pociągnęło za sobą obszerne objaśnienie, dodane do rysunku<sup>2</sup>.

Krzątanie się Kamsetzera około zdjęć łaźni miało zaspokoić ciekawość króla co do rozgłoszonych ich urządzeń, które widocznie chciał on zastosować u siebie. Boscamp później, dla uzupełnienia rysunków i pomiarów, kazał sporządzić model<sup>3</sup>, a tymczasem umawiał w Konstantynopolu łaźniobnego Greka dla króla, a dziewczynę łaźniobną dla księżnej marszałkowej Lubomirskiej, obliczał wydatki na ich podróż i na zbytkowne utensylja kąpielowe »à l'orientale«, chciał, by ta para dołączyła się do Kamsetzera, gdy będzie wracał do Polski<sup>4</sup>.

Najważniejsza jest trzecia grupa prac, o treści wybranej przez samego artystę. Przedewszystkiem — widoki.

W zasięgu rzeczy widzianych mieszczą się wybrzeża ówczesnej europejskiej Turcji od Bosforu (Büyükdere) do Dardanel, wybrzeża jej azjatyckie od Amastro, a nawet dalej, od Sinope nad morzem Czarnym do Scala Nova na Egejskim, większe wyspy po tejże stronie aż po Samos na południe, niektóre z Cyklad, przylądek Sunion (Kap Kolonnäs) i Ateny. Dzięki tym wędrówkom powstały tak malownicze i archeologicznie ciekawe sceny, jak ruiny akweduktu w Pyrgos (Burgaz) z doskonałym szta-



7. J. Chr. Kamsetzer. Kobiety z wyspy Paros. Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka. Fot. L. Morozow.

<sup>1</sup> Fischer von Erlachen J. B., Entwurf einer historischen Architektur, Leipzig 1725, Drittes Buch, tabl. VI. <sup>2</sup> Zbiór Graficzny po królu Stanisławie Auguście w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, teka 173, nry 202—206. <sup>3</sup> Zbiór Popielów, u. s., nr 235, fol. 143<sup>v</sup> (Boscamp do króla pod d. 28. X. 1777). <sup>4</sup> Ibidem, nr 235, fol. 100 i 115 (Boscamp do króla pod d. 19. VI. i 31. VII. 1777) i fol. 440 (Boscamp do marszałka Rzewuskiego pod d. 8. VI. 1777).



fażem rodzajowym, ruiny Troi (fig. 5) i Efezu, świątyni Ateny (właściwie Pozejdona) w Sunion, widok nieistniejącego hospicjum kapucynów w Atenach z pomnikiem Lizykratesa, gdzie wśród postaci zwiedzających ten zakątek, wsławiony później pobylem Byrona, umieścił artysta siebie z teką w ręku (fig. 4). Wszędzie przejrzystość rozkładu, harmonja szczegółów, interesująca rozmaitość. Uwagę artysty pociągają niemniej zabytki z czasów Bizancjum, jak jeszcze wtedy znaczne szczątki świątyni w Silivri nad morzem Marmara (fig. 6)<sup>1</sup>.

Takie samo zainteresowanie jak ruiny obudzają u niego budowle ottomańskie, krajobraz, natura, Dardanele, morze. W tym zakresie daje się poznać jako zupełnie dobry marynista<sup>2</sup>.

Zwycajem artystów podróżników, zwiedzających Wschód, odrysowuje Kamsetzer ubiory ludności. Uwzględnia kobiece, głównie z wysp Egejskich (fig. 7). Dzięki temu kostjumologia nowogrecka zyskała jeszcze jedną współczesną serję materjałów — w akwarelach<sup>3</sup>. Osobliwości obyczajowej natury nie były mu dalsze od starożytnicznych. Z ostatnich przywiózł rysunek głowy Amazonki z konaku w Smyrnie, z pierwszych nakreślił tańce niewolników, harem »w całej jego wspaniałości«, i »komedję turecką« jako zabawę weselną<sup>4</sup>.

Ponad szereg tych prac, interesujących bądź malowniczością i tonem, bądź archeologiczną stroną motywów lub wdziękiem sztafażu, wybija się utwór, który Kamsetzer umieścił w »Specyfikacji« na pierwszym miejscu, widok Konstantynopola (fig. 8). Rozpoczyna on poczet ze względu na oficjalny cel wyprawy i centralny temat zainteresowań Orjentem. Toteż, gdy Kamsetzer powtórzył rzecz w Warszawie barwami i ten egzemplarz złożył królowi w r. 1779 jako dar imiennowy, zamknął artystyczne sprawozdanie z wycieczki kartą, jedną z najefektowniejszych. Dzieło to znajduje się obecnie w zbiorach bar. Leopolda Jana Kronenberga. Ale, choć główny, nie jest to jedyny egzemplarz. Rysunek tuszem dochował się w zbiorach wilanowskich, przekazanych Bibliotece Narodowej w Warszawie<sup>5</sup>.

Pomiędzy szarym rysunkiem Biblioteki Narodowej a barwnym Kronenberga zachodzą różnice treściowe. Powielając ponętny widok, wprowadził artysta uroz-

<sup>1</sup> Raczyński E., Dziennik podróży do Turcyi, odbytey w roku 1814, Wrocław 1821, p. 165: »W Syliwryi nic nie dostrzegłem, coby godnym uwagi być mogło; Cesarz Grecki Kantakuzen wystawił w tém mieście pałac, którego zwalisk znaleźć nie mogłem«; p. 166: »szukałem naprózno za miastem śladów muru, który Cesarz Grecki Atanazyusz założył dla osłonięcia stolicy od napaści barbarzyńskich narodów«. <sup>2</sup> Reprodukcje widoku Dardanel oraz hospicjum kapucynów w Atenach mieszczą się w pracy: Batowski Z., Zbiór graficzny w Uniwersytecie Warszawskim, Warszawa 1928, tabl. nr 24 i 25. <sup>3</sup> Wszystkie tu przykładowo wymienione rysunki znajdują się w Zbiorze graficznym po królu Stanisławie Auguście w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie (teka 173). Rysunek »Vue du Cap des Colones« pojawia się tam dwukrotnie (nr 222 i 258). Drugi z tych egzemplarzy, przygotowany jakby do rytowniczej reprodukcji, ale z błędem rzeczowym w napisie (»Athènes«) i pomyłką daty (1775 zamiast oczywistej 1777 r.), — jest kopją. <sup>4</sup> Rkps Muz. Czartoryskich, u. s., nr 782, pp. 507—509 (Specification, u. s.). <sup>5</sup> Rękopiśmienne katalogi obrazów króla Stanisława Augusta notują ten utwór jako: »Vue de la pointe du Serail de Constantinople« z określeniem »dessin coloré« lub »gouache«, w dziale dodatkowym pod nrem 39, egzemplarz katalogu w Ossolineum pod nrem 52, egzemplarz w Państwowych Zbiorach Sztuki pod nrem B 99, cf. Mańkowski T., Galerja Stanisława Augusta, Lwów 1932, p. 472. Informacja u Rastawieckiego E. w Słowniku malarzów polskich, I, Warszawa 1850, p. 215, także zaczerpnięta z rękopiśmiennego katalogu królewskiej galerji, podaje, że widok jest zdjęty »z pałacu polstwa polskiego, przed którym różni Polacy [?] chodzą«.



8. J. Chr. Kamsetzer. Widok Konstantynopola. Warszawa, Zbiór L. J. Kronenberga.

Fot. L. Morozow.

maicenia szczegółów, mianowicie sztafażu, sytuacja bowiem jest w obu egzemplarzach ta sama, oparta na jednym szkicu z natury. Zdziwiała tylko, że gdy w »Specyfikacji« jest powiedziane »vue prise du jardin de l'hôtel de Pologne à Péra« — na rysunku wilanowskim czyta się »vue prise de l'hôtel d'Allemagne à Péra«. Ponieważ napis i objaśnienia na tym egzemplarzu dzieła Kamsetzera nie są przez niego wykonane, ale obcą i późniejszą ręką, wypada uważać drugie określenie za pomyłkowe. W tekście akwareli niema podanego miejsca zdjęcia. Bądźco bądź nie widnieje na obrazie ani jeden ani drugi budynek, a ten, który występuje na pierwszym planie, jedenastoosiowy, jednopiętrowy, pilastrowany blok klasycystyczny, o dwóch nieznacznych ryzalitach, jest pałacem poselstwa francuskiego, budowlą, wiążącą się z nazwiskiem architekta Pierre Vigné de Vigny<sup>1</sup>. Prostopadły kierunek wzroku w dal jest kierunkiem z północy na południe.

Poza poselstwem francuskim ciągnie się w głębi zatoka Złotego Rogu, a dopiero w odległości, po prawej stronie, oko rozpoznaje przylądek Seraju, sławne, zabytkowe gmachy i dalszy, górzysty krajobraz Azji Mniejszej, zatracający się w tonach złotawopomarańczowych nieba, już w pewnym stopniu wyblakłego na obrazie wskutek czasu. Budynek francuskiego poselstwa i jego dziedziniec są przestrzennie najznacniejszym motywem widoku, drugim obok niego jest na przodzie na lewo cmentarzyk muzułmański pod wysokim cyprysem i pinją, a na prawo — studnia

<sup>1</sup> Réau L., Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le Monde Slave et l'Orient, Paris 1924, pp. 369—370.



w obramieniu ostrołuku. Ale te motywy znajdują się tylko na egzemplarzu Biblioteki Narodowej, gdyż na akwareli Kronenberga są po lewej stronie tylko liściaste drzewa (płatany) z dwoma wystrzelającymi wśród nich cyprysami, a po prawej stronie w miejscu studni umieścił rysownik płytę kamienną dla napisów topograficznych. Odmiany występują niemniej w pierwszoplanowych grupach sztafażu, których na rysunku Biblioteki Narodowej jest trzy, na akwareli zaś Kronenberga tylko dwie, wprawdzie na tych samych miejscach panoramy, ale są one złożone z innych figur i inaczej.

Zgodne ze stylem wedut ożywianie ich postaciami, owemi naturalnymi podziałkami przestrzeni, wyróżnia Kamsetzera od przeciętnego odtwórcy tego rodzaju widoków. Jego narratorsztwo jest zaciekawiające, powściągliwe i wypowiada się po malarsku. Grupa, kostjum, poza, zajęcie i ruch mają wdzięk. Stronie topograficznej tematu zadość czynią słowne objaśnienia do dyskretnie rozsianych cyfr na obrazie. Na egzemplarzu królewskim włączył rysownik te eksplikacje w pole przedstawienia (fig. 9), u dołu zaś umieścił dedykację, dzieląc ją klasycystycznie skomponowanym herbem. Wielkość akwareli wynosi 58,8 cm wysokości i 97,8 cm szerokości, widoku tuszem — więcej o parę centymetrów z obydwóch stron.

Drugim pokażniejszym utworem Kamsetzera z podróży na Wschód jest widok Yedi-Kule czyli Siedm Wież, umieszczony w jego wykazie zaraz po »La Pointe du Sérail«, a znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>1</sup>. Motyw warowni łącznie z cmentarzem mahometańskim, ciągnącym się pod nią z obu stron gościńca, wysadzanego wysmukłymi cyprysami, jadący konno Turek z idącymi przy nim pieszo Murzynem i drugim Turkiem, grupy innych typów, jak zakwefione kobiety z dzieckiem, przekupień i t. p. — składają się na malowniczość widoku, podanego gwoli szczególniejszego uwydatnienia owych cech w barwach<sup>2</sup>.

Rysunki kolorowane Kamsetzera, jak niniejszy, jak poprzednio omówiony, mają właściwy sobie charakter, podług którego należy je oceniać. Umyślnie wyrzekają się one intensywniejszego kolorytu akwareli. Przypominają trójbarwne rysunki szwajcarskiego malarza J. L. Aberlego. Zauważył to już jeden ze współczesnych Kamsetzera, Karol Gröll<sup>3</sup>. Pospolitsze w swej fakturze czarno-białe rysunki zawdzięczają swe powstanie poczuciu wartości ciepłego, soczystego tonu bistru lub tuszu, które cechuje Kamsetzera razem z licznymi ówczesnymi artystami.

W następstwie ujęcia wielu tematów w formie niekolorowanych rysunków i spowodu przyjęcia dla nich jednego i tego samego formatu wytwarzało się album. Wiele kart w zbiorze królewskim nosi numearcję jako tablice. Jest to widomy ślad pracy dodatkowej, która musiała w niejednym wypadku odbywać się w Warszawie, zdala od przedstawianego przedmiotu.

<sup>1</sup> Rysunki f<sup>o</sup> max<sup>o</sup>, teka II, sygn. VII, 37. Tytuł oryginalny na rysunku, w ramce u dołu: VUË DE LA PORTE D'OR AU SEPT TOURS À CONSTANTINOPLÉ. <sup>2</sup> Stara kopja tego rysunku, wykonana przypuszczalnie przez Z. Vogla, przesunęła się w r. 1933 przez antykwariat artystyczny F. Studzińskiego w Warszawie, przywieziona z Krakowa. W zbiorze rysunków Biblioteki hr. Przeddzieckich w Warszawie jest motyw samej architektury, przedstawionej na rysunku, skopjowany obcą ręką i dawniejszymi czasy. <sup>3</sup> Rkps Biblioteki ord. Zamoyskich w Warszawie, Spis II, nr 410, plik 16: X\*\*\*, *Quelques notes sur ceux des artistes du Dictionnaire des peintres, tome I, du Baron Rastawiecki, qui ont été mes contemporains*, p. 13, — pisane w r. 1851, wydane w *Pamiętniku Sztuk Pięknych*, II, 1, Warszawa 1855, pp. 11 sq.



9. J. Chr. Kamsetzer. Widok Konstantynopola, fragment. Warszawa, zbiór L. J. Kronenberga.

Fot. L. Morozow.

Roczny pobyt Kamsetzera poza krajem, stykający go z antykiem, rekompensujący nieobecność młodego architekta na dworze przywozem — jakże ważnych! — podmiot klasycystycznych, postawił go jako rysownika w szeregu malarzy tureczczyzny, »malarzy Bosforu«, »malarzy Lewantu«. O rok wcześniej niż Coccei z Kamsetzerem zaczął objeżdżać statkiem tureckie dzierżawy francuski arystokrata, hr. Choiseul-Gouffier, późniejszy ambasador w Stambule, miłośnik sztuki, ambicjonujący również o artystyczną sławę. Towarzyszem jego był malarz Jean-Baptiste Hilair. Nie wypadło może Kamsetzerowi i Hilairovi spotkać się u tych samych zabytków z ołówkiem w ręce, ale dzieła ich zbliżają się do siebie charakterem. Twórczość Hilaira, poświęcona Lewantowi, upamiętniła się w sławnej, luksusowej publikacji: »Voyage pittoresque de la Grèce«, podjętej przez Choiseul-Gouffiera, posługującego się do wykonania swego programu archeologiczno-krajoznawczego — odkąd zwłaszcza został ambasadorem w Turcji — rękoma kilku jeszcze artystów i własnemi.

Wyjazd polskiego dyplomaty do Konstantynopola z rysownikiem nie był faktem odosobnionym w XVIII w. Posłowie różnych krajów brali ze sobą lub sprowadzali tam malarzy, z których Van Mour z Valenciennes aż na dziesiątki lat pozostał w Stambule. Liczbę ich można powiększyć zapomnianem nazwiskiem Holendra,



Van der Steen, »écuyer de l'Envoyé de Suède«, który w Stambule odnawiał Boscampowi wyżej wspomniany obraz Czerkiesek w haremie, i którego jakieś »belles vues« miał Everhardt przywieźć Stanisławowi Augustowi<sup>1</sup>. Dostarczali oni zachodowi Europy obrazowych informacji o państwie ottomańskim, ruch jednak publikacyjny zbieranego materiału zaczął się dopiero w początkach XIX w.

Wynik podróży Kamsetzera, dodatkowo rozważany na takim tle, przedstawia się, mimo krótszego pobytu artysty niż wielu innych, — pokaźnie i pięknie.

## II

Zarówno mecenas Kamsetzera, jak on sam, jak zresztą i każdy w owym czasie, rozumieli dobrze, że podróż taka, jaką odbył nasz architekt do państwa tureckiego i objazd miejsc dawnej Hellady, jest czemś osobliwym i okazynem, a w zakresie poznania świata antycznego czemś jednostronnem i nieprogramowem na początek. Italja dla studjów sztuki epok dawnych, a więc i dla architekta nastających czasów klasycyzmu, powinny być szkołą pierwszą, Rzym — główną ze względu na swe wielkie tradycje i przetrwałe pomniki starożytności, potem zaś — inne środowiska antycznej sztuki, częścią właśnie odkrywane i opracowywane, napełnione zbieraczami, artystami, uczonymi. Od nas do Włoch wyrwali się ludzie po dawnemu, arystokratyczni turyści i biedni artyści, nie mówiąc o powoływanych interesami do stolicy papieżstwa dyplomatach i duchownych, pielgrzymach lub młodzieńcach, zdążających corazto rzadziej do rzymskich uczelni.

Do wyjazdu na studia do Rzymu dopomógł król Stanisław August architektowi Schrögerowi. Utrzymywał tamże przez szereg lat malarza Smuglewicza. Wysłanie Kamsetzera do Włoch było rzeczą już przewidywaną w r. 1776, a urzeczywistniło się w niedługim odstępie czasu po studjach artysty na Wschodzie. Chociaż więc ten pupil popadł chwilowo w niełaskę króla, obraziwszy go czemś dotkliwie na tle swej — jak wyznaje — »nieszczęsnej myśli o podróży do Italji«<sup>2</sup>, jednak na wiosnę r. 1780 ziściły się nadzieje artysty, a nowa podróż zagranicę i studia rozciągnęły się nietylko na Włochy, ale objęły pokolei Paryż i Londyn, przeprowadziły go przez Holandję i Niemcy i potrwały blisko trzy lata.

O tym okresie jesteśmy dobrze poinformowani, jasno staje przed oczyma, gdzie bawił, czem się zajmował artysta, a to za pośrednictwem listowych sprawozdań, składanych po francusku Bacciarellemu<sup>3</sup>. Bacciarelli musiał się niewątpliwie znacznie zasłużyć około tego wyjazdu, skoro zdobył taką wdzięczność, jaka przenika odrazu pierwsze słowa pierwszego listu z podróży. Już i stanowisko »pierwszego malarza« i członka trójosobowej komisji budowlanej było tego rodzaju znaczące i wpływowe, że król bez niego nic w swej polityce artystycznej nie postanawiał, a jego wnioski uwzględniał. Orędownik stypendjum był i odbiorcą raportów od stypendysty, które były pisane z myślą, aby ich treść dochodziła mecenasowi.

<sup>1</sup> Zbiór Popielów, u. s., nr 235, fol. 115 (Boscamp do króla pod d. 31. VII. 1777). <sup>2</sup> Ibidem, u. s., nr 231 (dawny 188): Batiments et Jardins, t. II, ad 31 sep. 1782, pp. 97—98, list Kamsetzera do króla Stanisława Augusta, niemiecki, z datą: Warschau den 19 August 1779 (błagalna suplika o przebaczenie winy). <sup>3</sup> Rkps Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, »koll. autogr.«, nr 197. Rękopis ten, cytowany już wyżej (cf. p. 174, nota 1), zawiera m. in. 35 listów Kamsetzera do Bacciarellego z podróży w latach 1780—82.

Niebrak też odpowiednich hołdów i wdzięczności i przypochlebnych zwrotów w czolobitnym tonie. Bacciarelli jest mu stałą ucieczką w kryzysach, w okresach wyczerpywania się pieniędzy. Z wiadomościami o sobie stał Kamsetzer od czasu do czasu prace swe rysownicze dla króla, a niekiedy mniejszemi obdarzał i Bacciarellego. Nim wyjechał, projektował mu świątynkę do jego zamiejskiego ogrodu w Warszawie, a z Rzymu radził, jak się obejść przy jej wykończeniu bez rysunku, który się Bacciarellemu zagubił, póki wreszcie architekt Zug nie zastąpił Kamsetzera na miejscu i nie usunął kłopotu. Towarzysko-grzecznościowo zwracał się do Bacciarellewej, do córek i do syna. Ojcu z Rzymu, a matce i córkom z Paryża przymilał się prezentami. Za pobytu w Rzymie mieszkał u Bacciarellego matki staruszki, stykał się z bratem malarza, kanonikiem, oraz ze szwagrem, architektem Bröcchim. Słowem serdeczne stosunki osobiste między całą rodziną Bacciarellich a Kamsetzerem ujawniają się odtąd jako charakterystyczny rys jego życia.

Jako drugą ze sprzyjających sobie w Warszawie osób wymienia Kamsetzer kilka razy Zuga, bądźto przeznaczając dlań w przesyłce do Bacciarellego parę sztuk rycin (Piranesi, Théâtre Français), bądźto prosząc o pokazanie Zugowi wykonanego przez siebie rysunku. »Mon grand ami Zugk«.

## 1

Wyjechawszy z Warszawy 12 kwietnia 1780 r., zatrzymał się Kamsetzer w Krakowie, ażeby stąd jakąś okazją lub dylizanssem ze Lwowa, już wówczas austriackiego, dostać się do Wiednia, lecz, zawiedziony oczekiwaniem, po pięciu dniach pobytu wyruszył do Wiednia pocztą. Od przybycia do tego miasta (23 kwietnia) zaczyna dzielić się żywo wrażeniami, Kraków pominął milczeniem.

Z wiedeńskich osobliwości podobał się artyście ogród w Schönbrunnie, który świeżo, od dwóch lat, rzeźbiarz Chr. Fr. Wilh. Beyer ozdobił posągami. Wymienia kaskady (nową z nadbudową obeliskową, drugą, przedstawiającą ruinę, i trzecią właśnie zaczęta naprzeciw *Corp-de-Logis*) i dzieło Ferd. Hohenberga, którego poznał: pawilon z dwurzędową kolumnadą (*Gloriette*), na wzgórk, skąd roztacza się widok aż po Preszburg (Bratislava). »Ruinę« odrysował dla króla (fig. 10)<sup>1</sup> i resztę (to, czego szkic nie uwydatnia) objaśnił w liście. Uznając piękność tych dzieł sztuki, krytykuje jako klasycysta umieszczenie ich w ogrodzie starego, rokokowego stylu (»tout a fait à la française«), dla przeciwieństwa zaś napomyka o parku ks. Trautson w Erlau pod Schönbrunnem, angielskim, nowomodnym, ale nieudanym. Artysta odwrócił się już zupełnie od rokoka, w którym, dopokąd był w Dreźnie, sam jeszcze tworzył. W mieście podziwiał wielki Arsenał, zapamiętywując jego dekorację wewnętrzną (z r. 1773), galerję obrazów w Belwederze, poruczoną opiece rytownika Mechla, galerję ks. Liechtensteina. Poznał się z wybitniejszymi, miejscowymi artystami i pozyskał od nich adresy artystów włoskich.

Sprawozdanie dotyka tylko nowych twórców sztuki, chociaż Kamsetzer, jak to zaznacza, oglądał też stare, a z tych, o które go zapytywano, Biblioteka nie podobała mu się wcale (»bâtiment dans l'ancien goût français«), Ujeżdżalnię zaś uznał owszem za dobre dzieło architektury i najlepsze w Wiedniu. Król był zadowolony z początków podróży swego wybrańca.

<sup>1</sup> Zbiór graficzny po królu Stanisławie Auguście, u. s., teka 173, nr 245.





10. J. Chr. Kamsetzer. Sztuczne ruiny w Schönbrunnie. Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka. (Napis ręką króla Stanisława Augusta).

Fot. L. Morozow.

Opuściwszy Wiedeń 31 maja w pełni zaspokojonej ciekawości, udał się Kamsetzer drogą przez Tyrol, doliną Adygi od jej źródeł przez Weronę, Vicencę, Padwę do Wenecji. Podobnie jak w Vicenzy — czego można się było spodziewać — zachwycił się architekturą Palladia, tak w Wenecji, gdzie znalazł »bardzo mało pięknych budowli«, zainteresował się tylko prostym, klasycystycznym kościołem Marji Magdaleny, poznał jego twórcę, Temanę i skopjował dla króla pożyczone plany tej centralnej budowli. Przechowały się one w t. zw. tekach minterowskich u ambasadora Stanisława Patka w Warszawie<sup>1</sup>.

Znamienne są pierwsze włoskie zakupy podróżnika: rytowane weduty Canaletta, przedstawiające weneckie kościoły i pałace (40 kart), wydawnictwo rytownicze dzieł Palladia (architektura), Maffeiego starożytne i nowoczesne budowle Werony (Verona illustrata, 1731—32). Załatwia przytem komisy Bacciarellemu i przesyła zapas (skrzyneczkę) czarnej kredki dla Folina.

Dalszemi etapami podróży w głąb Włoch były: Ferrara, zamało ludna i niebardzo ciekawa, Bolonja, smutna, jak wszystkie miasta w Państwie Kościelnem, lecz bogata w obrazy, dająca możność delectowania się pałacem Ranuzzi Palladia, a imponująca zamiejskim kościołem Madonna di S. Luca. Poświęca jej więcej uwagi, krótko zbywając inne osobliwości miasta (wieże Asinelli i Garisenda, Neptun Giovanniego da Bologna). Następnie miejscowość S. Arcangelo z niegustownym łukiem, postawionym ku pamięci poprzedniego papieża, stamtąd pochodzącego;

<sup>1</sup> Zeszyt o 5 kartach f<sup>o</sup>, w tece z projektami Kościoła Opatrzności.



11. J. Chr. Kamsetzer. Port w Anconie. Kraków, Muzeum Narodowe, depozyt Pol. Akademji Umiejętności.  
Fot. J. Voigt.

Rimini z ruinami, starożytnym lecz brzydkim (zapewne wskutek dodatków średnio-wiecznych) łukiem, gustownym mostem i kościołem S. Francesco, zewnątrz przedstawiającym się dobrze, lecz wewnątrz gotyckim; Fano, gdzie odszkiecowuje łuk rzymski i zwiedza nowoczesny teatr, jeden z najpiękniejszych we Włoszech; nadmorska Ancona, największy port papieski, rozgłośny podówczas budową mola, miasto zdobne łukiem Trajana, odrysowanym przez artystę z dwóch stron i potem wprowadzonym jako wdzięczny motyw do widoku morskiego (fig. 11); też Ancona, imponująca przede wszystkim pamiątkami twórczości architektonicznej mistrza Vanvitellego (lazaret, łuk na molo, dekoracja kościoła augustjanów), Loreto (relikwie i skarbiec); malownicze Foligno (Rafaël w klasztorze delle Contezze i baldachim św. Piotra w katedrze), przydrożna dolina z wdzięczną świątynią Klitumna (do której opisu dołączył rysunek)<sup>1</sup>, Spoleto (dawny akwadukt il Ponte della Torre), Terni (niedaleko wodospad Caduta delle Marmore), Narni, Civitá Castellana (śmiały most, godny mostów starożytnych), Regnano, via Flaminia i — 12 czerwca — Rzym.

Spisawszy wszystko co ważniejsze z dziennika podróży, który prowadził, dołączył Kamsetzer do tego sprawozdania, oprócz wspomnianego już widoku świątyni, jeszcze widok »Targu w Padwie« (Prato della Valle) (fig. 12)<sup>2</sup> i usprawiedliwił się, dlaczego więcej i większych rzeczy nie przesyła, chce bowiem po powrocie do kraju osobiście złożyć królowi całą tekę, a zanim to uczyni, używać owoców tej pracy jako rekomendacji w krajach, po których będzie podróżował i zapobiegać w ten sposób możliwemu niskiemu szacowaniu go, coby nie było zaszczytnem i dla króla.

<sup>1</sup> Zbiór graficzny po królu Stanisławie Augustcie, u. s., teka 173, nr 240. <sup>2</sup> Ibidem, nr 244.





### Charakterystycznie i sympatycznie brzmi oświadczenie:

»Comme on me fait passer presque toujours pour Polonois, parceque'on sait que je suis au Service de Sa Majesté polonoise, j'ai tout un autre intention, c'est de tacher de faire honneur, autant que mes peu de capacités le permettront, à une Nation dont je mange déjà depuis long tems le pain«.

Z listu tego dowiadujemy się jeszcze, że Kamsetzer całą ubiegłą zimę strawił na dociekaniu sekretu akwatinty, rytowania pendzlem (»graver avec le pinceau«), że wykonał parę utworów (»essais«), nie licząc prób, których nikomu nie pokazywał, i dopiero teraz w Rzymie pewien amator podał mu przepis dobrej techniki, po której sobie wiele obiecuje. Wyznanie Kamsetzera sprawdza się tylko na jedynej jego znanej akwatincie, datowanej rokiem 1779, a przedstawiającej łuk antyczny w ruinie<sup>1</sup>. Wykonał ją, pokazuje się, zanim wynalazca akwatinty Jean Baptiste Le Prince († 30. IX. 1781) miał przez drukowany swój »Traité de la Gravure en lavis« zacząć już wszystkich uczyć, jak bez narzędzi, potrzebnych do innych rodzajów rytownictwa, z tą szybkością, z jaką się sam rysunek wykonywa, i naśladowując jego lekkość, powielać pomysł malarski, rysowniczy, architektoniczny — o czym ogłaszał prospektem w r. 1780<sup>2</sup>.

Pobyt Kamsetzera w Rzymie trwał, zdaje się nieprzerwanie, do marca 1781 r. Z tego wielomiesięcznego okresu brak opisu wrażeń, jakie odbierał, a nawet sprawozdań, czem się zajmował; może też ich skąpił Bacciarellemu. Pierwsze tygodnie od chwili przyjazdu miał artysta zepsute cierpieniem zęba, chirurgiczną operacją z tego powodu i małą febrą (list z Neapolu z 24. VII. 1781). Tyle tylko, że studjował wówczas książki, wprowadzające w poznawanie miasta. Po pół roku zgórą dał znać o sobie, że nie ustaje w studjach, nie zadowalając się samem lekkim szkicowaniem, lecz rzeczy bada zbliska, jak są wykonane, co uważa za rzecz najistotniejszą dla architekta. Rozpoczął nawet wprowadzać w podziałkę pewne zabytki antyczne, mierzyć je i rysować w naturalnej wielkości (»en grand«), a nawet niektóre partje, zwłaszcza ornamenty, odlewać w gipsie z myślą, że będą mogły służyć za model rzemieślnikom, którzy nigdy nie widzieli niczego w dobrym guście, a również z zamiarem dania tem w kraju podstaw przyszłym adeptom sztuki, królewskim wychowañcom, zanim ruszą w świat. »Monsieur, je pense et je fais comme un veritable patriôte, sans l'être pourtant« — woła niebezinteresownie, prosi bowiem zaraz w następnych zdaniach o wyjednanie przedłużenia urlopu, układając plany dalszej podróży.

Listy rzymskie nie dają nam obrazu cudów miasta, lecz zawierają szczegóły, dotyczące spraw pieniężnych i innych okolicznościowych, pośrednictwa i propozycji zakupów dzieł sztuki dla zbiorów Stanisława Augusta, zabiegów rytownika Fr. Piranesiego o nawiązanie stosunków z królem i kłopotów czysto osobistych (zatarg z krawcem w Rzymie). Przykładem twórczości rysunkowej z tych czasów jest kolorowany rysunek, wykonany dla króla, świątynia okrągła w Tivoli (fig. 13)<sup>3</sup>, wyróżniający się spomiędzy jednobarwnych widoków świątyni i miasteczka (fig. 14)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Zbiór graficzny po królu Stanisławie Auguście, u. s., teka 173, nr 201. <sup>2</sup> Zapowiedź (m. in.) w lipskiej Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste w t. 25, 1780. <sup>3</sup> Zbiór graficzny po królu Stanisławie Auguście, u. s., teka 173, nr 237. <sup>4</sup> Muzeum Narodowe w Krakowie. Widoki świątyni i sąsiadującego z nią zabudowania, uzupełnione rzutami poziomymi, znajdują się wraz z innymi rysunkami Kamsetzera w »tekach minterowskich« w zbiorze ambasadora Patka w Warszawie.



12. J. Chr. Kamsetzer. Prato della Valle w Padwie. Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka.

Fot. L. Morozow.

Spotyka się wzmiankę o »croquis de la croix à St. Pierre« (list z 14. IV. 1781). Reszty produkcji tytułami nie określa, ale pokazała to potem spuścizna poszczególnymi kartami, kogo podziwiał z architektów czasów nowożytnych, jak był ciekawym osobliwości regionalnych i ile podnieć brał od dawnych i współczesnych mistrzów ruin (fig. 15, 16, 17 i 18)<sup>1</sup>.

Pomiędzy początkiem marca a początkiem kwietnia 1781 r. bawił Kamsetzer w Neapolu, znikszy nam sprzed oczu na ten czas. Dopiero wyprawy, sięgające okolic odleglejszych od Rzymu, w kierunku południowym, i drugi wyjazd do Neapolu i dalej ku morzu Śródziemnemu czynią go skwapliwszym do dawania znaków życia o sobie i opisywania rzeczy oglądanych.

Jedzie przez Velletri (oglądając pałac Ginnetti i w nim na dziedzińcu posąg Urbana VIII przez Berniniego), zdumiewa się nad pracą osuszania bagien pontyjskich dzięki budowie drogi i kanału do Terracina, wypatruje kamienne zabytki rzymskiej kultury, grobowce, akwedukty, ruiny teatru i amfiteatru dawnego miasta Minturnum, dociera pod silnym urokiem przyrody kraju do Neapolu, który go swym czarem podbija zupełnie (»Paradis terrestre«, »Campagna felice«).

W mieście interesuje go to, co zbudował Luigi Vanvitelli, »le seul Architecte en Ithalie, qui s'est distingué dans ce Siecle«. Wymienia więc jego kościół Spirito Santo i Annunziata. Śpieszy dalej zobaczyć największy i najwspanialszy pałac europejski Casertę i w znacznym, poświęconym mu ustępie wypowiada sąd krytyczny o budowlu, o dekoracji, o ogrodzie w dawnym guście francuskim, gdyż angielski nie ma jeszcze wziętości w tym kraju, i o kaskadzie. Odrysowuje fragment dla swego mecenasa. O starożytnościach rozsianych pod Neapolem, o odkopanej Pompei mniej ma do powiedzenia, niżby się można spodziewać, choć przestudjował wszystko z zapalem. Ukradkiem, wbrew zakazowi odszkicowuje pewne rzeczy, dostrzega podobieństwo między gorącymi łaźniami u starożytnych i u Turków, uwija się bacznie po muzeum w Portici, zwiedza Herculanium (teatr), Kapuę i Pozzuoli i oczywiście Pestum. Przypatruje się Wezuwju (i to zbliska, jak wskazuje jeden z rysunków: widok ermitaży pod Wezuwju)<sup>2</sup> i wszystkiemu, co w okolicy jest ciekawego ze względu na historję naturalną. Skądinąd okazuje się, że prze-

<sup>1</sup> Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu. <sup>2</sup> Muzeum Narodowe w Krakowie, rysunek nr 138553.





13. J. Chr. Kamsetzer. Świątynia okrągła w Tivoli. Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka.

*Fot. L. Morozow.*

milczane w liście wrażenia, zwłaszcza z Pestum, przeniósł obficie nie do dziennika, lecz do szkicownika.

Skolei następuje — w ciągu maja i czerwca — zwiedzanie Sycylii i Malty, a opis wycieczki tej stanowi centralny rozdział sprawozdawczej korespondencji dzięki nietylę tematowi, ile literackiemu ujęciu go przez autora. Artysta zadał sobie trud opowiedzieć tę wędrówkę dokładniej niż wszystkie poprzednie; urósł z tego spory zeszyt, zaopatrzony w cztery rysowane załączniki, który dla łatwości przesyłki do Polski był podzielony na dwie części. W rękę adresata czy też jego syna złączyły się one znowu.

Podróż, najpierw statkiem z Neapolu, odbywała się we dwójkę z niejakim Schefferem, Niemcem, zapewne zwyczajnym turystą. Wylądowano w Palermo (na czwarty dzień jazdy). Miasto wydawało się Kamsetzerowi co do gustu w architekturze i w ogólności co do sztuk pięknych zacofane. Sprawiała to przewaga baroku kościelnego i pałacowego — »emplâtre des mauvaises ornements de dorures et peintures entassé l'un sur l'autre« i t. d. Chociaż uspokaja go kilka prób dobrego gustu, prawdziwą jednak odrazę wzbudza monstrualność zdobnictwa willi podmiejskiej księcia di Pelagonia w Bagaria — wybryk ekstrawagancji. Na murach pałacu, po-

dworca i ogrodu kazał właściciel poustawiać rzeźbione dziwotwory, straszdyła pod względem treści i wykonania. Kamsetzer, nigdzie niepowołujący się na swą literaturę podróżniczą, co do tej sensacji kaze zajrzeć czytelnikowi do Brydone'a<sup>1</sup> »Podróży na Sycylję«, która wyszła w r. 1777 we francuskim przekładzie z angielskiego, a której treść — niech to nawiasowo będzie wspomniane — wywołała później silny sprzeciw i sprostowania naszego bywalca zagranicznego, wojewody bełzkiego Jana Michała Borchy, w dwutomowych »Lettres sur la Sicile«, ozdobionych licznymi rycinami, a pomiędzy nimi aż dwiema, przedstawiającymi właśnie zabawne grupy plastyczne z balustrady pałacowej ks. Pelagonji<sup>2</sup>, wykonanymi podług niezgorszego amatorskiego rysunku Borchy.



14. J. Chr. Kamsetzer. Ulica w Tivoli. Kraków, Muzeum Narodowe, depozyt Polskiej Akademji Umiejętności.

Fot. J. Voigt.

W dotychczasowych sprawozdaniach czuł się Kamsetzer w obowiązku wysuwać swój stosunek do sztuki, teraz coraz mniej się krępując, śmieiej wtrąca spostrzeżenia o widokach przyrody i obyczajach oraz dane z geografji. Może to wpływ wzoru, jakiegoś »Guida de forestieri«. Po trzech dniach pobytu w Palermo wyruszyli podróżnicy łądem przez Monreale do benedyktyńskiej osady S. Martino, dalej przez Castelmare skierowali się do Segeste, gdzie się Kamsetzer rozkoszuje świątynią (»c'est le plus beau temple en ce qui régarde les proportions que j'aye vu jamais«), następnie przez Trapani, Marsalę i Mazarę do Selinuntu, gdzie ruiny czterech świątyń tego miasta są przedmiotem wzniosłego podziwu artysty, zarówno jak nieodległa *Iatomia*, potężny kamieniołom Campo Bello, miejsce wykuwania kolumn (którego kawałek wnętrza rysuje schematycznie na liście), jak wreszcie pokrewna osobliwość, grotty w Sciacca. Agrigentum (Girgenti) stopniuje wrażenie

<sup>1</sup> Brydone P., A Tour through Sicily and Malta, in a Series of Letters to William Beckford... (1773).

<sup>2</sup> Borch, comte de, Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe à M. le C. de N., écrites en 1779, II, Turin 1782, po p. 102.



położeniem swem i obszarem zwalisk. Porównywa świątynie Hery Lakinji («Junon-Lucine») i Konkordji (fig. 19), wyróżnia szczęty innych. Budowle najlepiej zachowane nęca architekta do pomiarów, których dokonywa na potężnych okruchach świątyni Zeusa. Zapalowi archeologa nie ustępował w Kamsetzerze zapal rysownika, co widać dopiero, gdy się zestawi z opisem materiału szkiców wywiezionych i opracowane na tej podstawie widoki, których motywami są zabytki wspomniane w listach i inne.

Niewielka odległość Malty, łatwość przejazdu sześciowiosłową barką (*speronara*), mogącą się wymykać tureckim korsarzom, skusiły Kamsetzera i jego towarzysza do zwiedzenia tej wyspy, którą śmiała wycieczka trwała wraz z przymusowym na początku zatrzymaniem na wybrzeżu sycylijskim (Alicati i gdzieindziej) dni osiem i dostarczyła artyście pojęcia o przyrodzie wyspy, o jej niezdobytej wojskowej obronności, o osobliwym etnicznym składzie i charakterze ludności, dała możliwość skwapliwego stwierdzenia (na wypadek zarzutu niecelowości wycieczki dla architekta), że i tam zakwitł nowy gust w architekturze, tudzież że jest tam trochę starożytności: katakumby w Citta Vecchia, fragmenty prastarych murów na przyległej wyspie Gozzo. Dowiadujemy się szczegółu, że poprzedniego roku gościł na Malcie dla poprawy zdrowia jeden z książąt Czartoryskich. Podróżnicy zamieszkali w tej samej, co on, gospodzie.

Przybwszy spowrotem do brzegów Sycylii w Syrakuzach, wymienia Kamsetzer przedewszystkiem widziane tam zabytki starożytnej Ortygji i dorycką świątynię Minerwy, przebudowaną na katedrę, fontannę Aretusy, wykuty w skale za miastem teatr i amfiteatr, pieczarę słynną pod nazwą »l'orecchio de Dionysio« (jej plan rzuca ołówkiem na liście obok opisu) i otaczające ją rozległe, wyjątkowe w swym rodzaju, groźne i malownicze *latomie*, tudzież równie zdumiewające swym ukształtowaniem wewnątrz, kute w skale katakumby. Po Syrakuzach opisuje Katanję, miasto zbudowane na zastygłej lawie. Zastanawia się nad podziemnymi śladami teatru i amfiteatru, przewyższających ogromem rzymskie Colosseum, wzmiankuje prace wykopaliskowe księcia Biscari około tych zabytków i zamiar wydania przez niego przewodnika, wyszczególnia muzeum starożytności sycylijskich tegoż księcia, wspaniałą i bogaty klasztor benedyktynów z ogrodem założonym na warstwie lawy, umiarowym i niestety strzyżonym, podług gustu minionych epok, wreszcie szczególną osadę willową na podłożu lawy, którą rozpoczął budować tyle zasłużony ks. Biscari, i potężny, wzniesiony jego nakładem most między dwiema górami nad rzeką Simeto, zniszczony huraganem.

Z Katanji wyrusza na górę Etnę.

Niewątpliwie wyprawa na szczyt wulkanu najmniej chyba leżała w oficjalnym, nakreślonym w Warszawie programie. Mógłżeby jednak od niej powstrzymać się dwudziestokilkuletni, żądny wrażeń artysta i turysta-śmiałek? Któżby zresztą mu pożałował tych przeżyć wyobraźni i rozkoszy wzrokowych, jakie go spotkały? Ustęp poświęcony Etnie, który Kamsetzer niby traktuje jako wstawkę dla wypełnienia luki («pour ne pas laisser le vuide dans ma lettre»), liczy się do najciekawszych i najbardziej malowniczych. Jazda z dwoma przewodnikami podczas czerwcowej, księżycowej nocy przez lesiste podnóże góry, potem wyżej przez piaski, następnie pochód pieszo, to po równi, to skolei po ospyskach popiołu, coraz bardziej zmudny i przyśpieszany, aby osiągnąć szczyt przed brzaskiem dnia, następnie

nagroda wysiłku: wschód słońca i panorama łądów i morza, — motywy te już same przez się nadają plastyczności opowiadaniu. A odczucie jest tu żywsze niż wystowienie, krępowane obcością języka.

Do osobiście odebranych wrażeń dorzuca Kamsetzer garść ogólnych wiadomości o Etnie, nieobcych ówczesnej literaturze podróżniczej. W takie informacje szczególnie obfitował krótki, niedłuższy od kamsetzerowskiego, opis wyprawy Hamiltona z r. 1769. Groźną górę oglądał Kamsetzer świeżo po pamiętnych wybuchach r. 1780 i 1781, w kilka tygodni po tym drugim wybuchu. Niepierwszy jako turysta z Polski wspinał się na jej szczyt, poprzednikiem jego był Borch, ale dopiero w dwa lata później ciekawość podróżnicza zaprowadziła Niemcewicza do krateru wulkanu<sup>1</sup>. W wieku XIX zasłynął z wyprawy na Etnę Michał Wiszniewski<sup>2</sup>.

Żądza wrażeń, zaspokojona co do góry-olbrzyma («le monstre de la nature»), pociągnęła jeszcze Kamsetzera do obejrzenia sławnego drzewa-olbrzyma: «il castagno di cento cavalli», rosnącego opodal u jej podnóża<sup>3</sup>.

Staranny i praktyczny, wyjeżdża spod Etny objuczony workiem dobranych gatunków lawy, asortymentem przeznaczonym dla zbiorów królewskich, którego, jak później pisał z Paryża, nie mógł łatwo wydestać od niesłownego znajomego, Włocha, teatyna w Neapolu (list z 4. II. i 25. II.).

Najbliższą metą kończącej się już wędrówki sycylijskiej miała być po Katanzji Taormina ze względu na teatr i inne w niej zawarte starożytności. Nie wpuszczono jednak podróżników do miasta powodu rozciągniętej okolicznościowo kwarantanny dla przybyszów. Udało się jednak Kamsetzerowi podejść do «Naumachji», jak się pokazuje z jego dochowanego rysunku<sup>4</sup>. Ostatniem zaś miastem, zwiedzanem na wyspie, stała się mało antyczna Messyna, niepozbawiona zato imponujących innych ciekawości w związku z morzem, żeglarstwem, geograficznym układem.



15. J. Kamsetzer. Dziedziniec pałacu Caprarola. Kraków, Muzeum Narodowe, depozyt Pol. Akademii Umiejętności.

Fot. J. Voigt.

<sup>1</sup> Niemcewicz J. U., Pamiętniki czasów moich, Lipsk 1868, pp. 79—80. <sup>2</sup> Wiszniewski M., Podróż do Włoch, Sycylii i Malty, II, Warszawa 1848. Wiszniewski, nie znając Pamiętników Niemcewicza, wówczas jeszcze niewydanych z rękopisu, uważał siebie i swe towarzystwo za pierwszych Polaków, którzy dotarli na Etnę («... pierwsi przynajmniej, ile wiem, z Polaków byliśmy na szczycie Etny», o. c. II, p. 195). <sup>3</sup> Borch, comte de, Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe à M. le C. de N., écrites en 1779, I, Turin 1782, ilustracja po p. 120 (wedle rysunku Borchy). <sup>4</sup> Muzeum Narodowe w Warszawie, rysunek nr 296138.



Pobliskie zdradliwe Scylla i Charybda nie zaprezentowały się Kamsetzerowi groźnie. Przebył je barką, dobijając do kalabryjskiego brzegu. Od tych stron już dały się widzieć Liparyjskie wyspy. Minąwszy miejscowość Bagnara, oglądał w nocy ziejący ogniem wulkan Stromboli. Sycony w dalszej drodze różnymi wrażeniami morskimi, tylko raz pośpiesza z postoju na wybrzeżu do zabytków sztuki, mianowicie do Pestum, by porównać świątynie tego miasta ze świeżo oglądanymi na Sycylii. Stwierdza, że sycylijskie mają więcej wytworności, a świątynie w Pestum więcej prostoty. Po przebyciu burzy na morzu, po wyczekiwaniu na kotwicy obok Salerno, dobija do portu neapolitańskiego, rad, że uniknął mnóstwa innych przykrości i niebezpieczeństw.

Obowiązek odbycia dalszego ciągu studjów po Rzymie w Paryżu nie pozwolił Kamsetzerowi długo zatrzymać się w Neapolu. Objazd Sycylii już znaczną wywołał zwłokę i wyczerpał własną sakiewkę. Projektowana podróż przez Włochy środkowe i północne ku Francji miała się tedy uzależnić od szybkiej pomocy pieniężnej, na którą zaczął artysta wyczekiwać nie bez niepokoju wskutek wieści o zarządzonych oszczędnościach na dworze Stanisława Augusta, mogących go, jak wielu, pozbawić pensji. Nie stało się to jednak, był w łaskach u króla i miał przyjaźń Bacciarellego.

W materiale wiadomości z trzeciej, krótkiej bytności w Neapolu, a potem z Rzymu, gdzie przebywał jeszcze dwa miesiące, przygotowując się do podróży, mieści się wśród urywkowych szczegółów, dotyczących sztuki, doniesienie o skończeniu przez Piranesiego planu willi Hadrjana w Tivoli z dedykacją Stanisławowi Augustowi i z jego wizerunkiem na frontispisie. Do sprawy tej przyłożył się Kamsetzer już kiedyś swoim pośrednictwem. Teraz, gdy wizerunek, nie będąc oparty na dobrym wzorze, wypadł niekorzystnie, mógł go Kamsetzer tylko zretuszować na gotowych rycinach.

Stosunki z Piranesim odbijają się jeszcze echem po dziesiątku lat. Kamsetzer, powierzywszy mu jakiś rysunek do rytowania, postanowił go wówczas odebrać po bezskutecznym oczekiwaniu<sup>1</sup>.

Z Rzymu posłał Bacciarellemu prezent: 30 funtów czekolady, a na odjeźdźnym przekazał Brocchiemu celem wysyłki do Warszawy porobione odlewy wzorów ornamentacji, przeznaczonych dla rzemieślników nadwornej pracowni.

Na Rzymie urywają się informacje o podróży po Włoszech, której ciąg dalszy wytknięty był w programie Kamsetzera miastami: Florencja, Parma, Medjolan, Turyn, Genua. Stąd chciał pojechać do Marsylji, zboczyć do Nîmes dla zobaczenia tamtejszych starożytności i powędrować do Paryża, »selon le plan qui m'a prescrit Sa Majesté«. W późniejszej zapowiedzi przestawił Kamsetzer porządek etapów: Florencja, Genua, Medjolan i t. d.

Wprawdzie istnieje list pisany z Florencji, ale z niego nic nie dowiadujemy się o mieście, zawiera on bowiem echa pobytu rzymskiego, oznajmienie wyjazdu do Pizy i Livorno, prośbę o listy polecające od króla do Francji. Dopiero jeden ze szkicowników, o którym niżej będzie mowa, nawiąże do Florencji i przekaże ślady, które dążył ku Alpom. Była to nieprosta linja: Piza, Genua, Piacenza, Parma, Isola Bella.

Zamiar dostarczenia Bacciarellemu małego ilustrowanego *itinéraire* z tej ostatniej po ziemi włoskiej podróży, tak jak z poprzednich, istniał, tylko go Kamsetzer odkładał,

<sup>1</sup> Rkps Biblioteki Narodowej w Warszawie, Zbiór Biblioteki Raperswilskiej, nr 63: Korespondencja Lesslów (list Kamsetzera, b. m. i d., do Fryderyka Lessla).

z czego się usprawiedliwiał później listem z Paryża. Mając jednak wykończonych kilka rysunków, należnych za ten okres królowi, przesłał je stamtąd do Warszawy.

Rzym pożegnał 1 października 1781 r., wyznając, że chętnie spędziłby tam jeszcze jedną zimę; »c'est la ville unique pour les beaux arts«.

## 2

Komunikaty Kamsetzera z Francji różnią się od komunikatów z Italji. Inna postać kraju, prawie inny cel podróży, czyli kąt patrzenia i praktycznego zapotrzebowania. Gdy we Włoszech mimo rozglądania się za nową architekturą musiał artystę pochłaniać antyk, we Francji tylko to pierwsze wchodzi w zakres jego obserwacji. Nie pisuje nic o budownictwie ani o innej sztuce, któraby nie była mu współczesną, chociaż i o niej słów jest bardzo niewiele. A przebywa tylko w Paryżu. Nowym, charakterystycznym czynnikiem korespondencji są nowiny o tem, co urozmaicało życie stolicy, co było ważnym wypadkiem dnia. Trafił na okres obchodów i zabaw Paryża i niepomysłnie toczącej się wojny morskiej z Anglią na drugiej półkuli.

W temto środowisku, tak ważnym dla dokształcającego się młodego, dworskiego artysty, u źródeł wszelakiej, więc i architektonicznej mody, z instrukcją królewską w kieszeni, lecz znowu z małym w niej na początek zasobem pieniężnym, znalazł się Kamsetzer 8 grudnia 1781 r. Spotkał tu stypendystę Stanisława Augusta, malarza Ferdynanda Pincka z Warszawy, syna rzeźbiarza, Polaków, mogących mu być znanymi przynajmniej ze słyszenia, jak malarz Kucharski, było, co skądinąd wiadomo, w Paryżu dość. Za ceną uważał sobie znajomość z małżeństwem de Witte: Józef, major, szef regimentu, i sławna »piękna Fanariotka«<sup>1</sup>. W to-



16. J. Chr. Kamsetzer. Kanał odpływowy jeziora Albańskiego. Poznań, Zbiory Towarzystwa Przyjaciół Nauk.  
Fot. R. S. Ulatowski.

<sup>1</sup> Listy Jana de Witte, generała majora wojsk kor. pułk. artil. kor. kommand. fortecy Kamień, kaw. ord św. Stanisława (1777—1779), wydał St. Krzyżanowski (Materiały do dziejów Polski, z księgozb. prywatnych ukraińskich). Kraków 1868. pp. 268—269, list z d. 26. VI. 1779. (O poślubieniu przez syna, Józefa, cudzoziemki, »którą JMC Pan Boscamp sobie za żonę sprowadził«).





17. J. Chr. Kamsetzer. Ruina. Kraków, Muzeum Narodowe, depozyt Polskiej Akademji Umiejętności. Fot. J. Voigt.

warzystwie tej pary, zwiedzającej Paryż, i dzięki rozgłosowi urody Wittowej, wprowadzonej nawet na salony Marji Antoniny w Wersalu, poznał Kamsetzer piękne, niewszystkim dostępne osobliwości stolicy, a prztem Witte, którego już znał z r. 1776 z Kamieńca, przydał mu się, jak nikt, na początek swą uczynnością. Ze świata artystycznego takim samym okazał się malarz Roslin, do którego miał list polecający. Wzmocnieniem przychylności Roslina dla Kamsetzera był odbiór zamówienia portretu Ludwika XVI dla Stanisława Augusta do gabinetu konferencyjnego na zamku warszawskim. O pracy tej, jej postępach i dokończeniu, właśnie za pobytu Kamsetzera w Paryżu w r. 1782, są w jego korespondencji kilkakrotne wzmianki. Roslin wywdzięcza się też Bacciarellemu zakupem na jego prośbę specjalnych malar-

skich szczotek i pendzli, w czem pośredniczy Kamsetzer. Przelotnie wspomina też nasz architekt nazwisko »Wękierski«, bez bliższego określenia osoby i stosunku (niewątpliwie Kajetan, poeta).

Pierwszego większego tematu do sprawozdania dostarcza Kamsetzerowi obchód urodzin delfina, święcony przez miasto Paryż. Omówił te uroczystości, dołączył drukowany ich opis, przedewszystkiem zaś odrysował wystawioną na nowem Quai architekturę do ogni sztucznych, wyobrażającą na skale świątynię Hymenu<sup>1</sup>. Nie jest to tylko czysto architektoniczne, informacyjne zdjęcie, ale jednocześnie scenka rodzajowa o uszeregowanych przed objektem oddziałach wojsk i o akcentach ruchu ulicznego, oddana w lekkich barwach i wedle zapewnienia autora dokładnie, mimo krótkości czasu. Życzył on sobie, aby ten niewielki »dessin du feu d'artifice« był także pokazany Zugowi. Jako widz nie zadowolił się jednak ani wykonaniem ogni sztucznych, ani też porządkami na balu, pochwalił natomiast fasadę budynku festy-

<sup>1</sup> Zbiór graficzny po królu Stanisławie Auguste, u. s., teka 173, nr 241.



18. J. Chr. Kamsetzer. Ruina. Kraków, Muzeum Narodowe, depozyt Polskiej Akademji Umiejętności.  
Fot. J. Voigt.

nowego przy ratuszu i dekoracje sal, wszędzie »dans le dernier goût«. Przez następne listy przewinęły się wiadomości o nieobojętnych dla oka artysty i dla dworu w Warszawie przygotowaniach na przybycie w. księcia Pawła (Comte du Nord) i jego żony i potem o przyjęciach dla nich w Wersalu i Paryżu, o koncercie religijnym wielkanocnym w Tuillerjach, na którym występowali: sławna śpiewaczka berlińska Mara, wiolonczelista Viotti i inni wirtuozi, w świeżo zbudowanym i otwartym 9 kwietnia teatrze na Faubourg St Germain (»la Salle du Theatre français«), »le plus beau theatre de Paris« (w liście z 8. IV.), którego widoki rytowane (zeszyt), później przesłał do Warszawy.

Pierwszą czynnością Kamsetzera w Paryżu, wynikającą z obowiązku i zawodu, było przysporzenie królowi na jego żądanie zdjęć architektonicznych pałacu de la Reynière. Niedawno zbudowany (zaczęty mniej więcej w roku 1776) wytworny *hôtel* na rue Boissy-Anglas koło Placu Zgody, do dziś istniejący w niezmienionej, przynajmniej zewnętrznej, postaci, został królowi zalecony jako okaz gustu przez marszałkową Lubomirską. Wznosili go i dekorowali architekci: Nicolas Barré, François Joseph Bellanger i Charles Louis Clérisseau dla naczelnego »fermiera«, Laurentego Grimod de la Reynière, ojca Jana B. de la Reynière,



autora słynnego »Almanachu des gourmands«, fantasty, w którego ręce przeszedł w roku 1793<sup>1</sup>.

Król przez Bacciarellego żądał, by mu Kamsetzer sporządził plan, elewację, przekrój, łącznie z rysunkami i opisem umeblowania, odrysował kornisze, fryzy, drzwi, kominki, stoły, zegary, kandelabry, krzesła i t. d. Bacciarelli zaś do żądania tego dodał od siebie zachęcające wezwanie, które uważać należy za ogólną, tak znamiennej dyrektywę studjów paryskich architekta:

Souvenez vous, Monsieur, que la France pourra vous donner des grandes lumieres surtout pour le gout et la partie de la decoration (ne manquez pas de vous y appliquer)<sup>2</sup>.

Przez szereg listów Kamsetzera snuje się sprawa Hôtel de la Reynière. Zdjęcia stają się interesujące przez swą historję, przez przewycięzanie trudności. Kamsetzer nie mógł bowiem uzyskać dostępu do pałacu ani przez napróżno oczekiwany list ks. Lubomirskiej, ani przez pozornie obiecujące pośrednictwo przyjmowanej tam gościnnie Wittowej; nastąpiło to dopiero za sprawą Roslina. Ten zapoznał Kamsetzera z malarzem Étienne de La Vallée-Poussin (»Mr Poussin«), który malował i dekorował wnętrze domu, a Poussin nietylko wprowadził Kamsetzera do wnętrza jako swego przyjaciela, ale i polecił architektowi Barrému, tak uczynnemu, że tenże użyczył mu planów. Posługując się wzrokową pamięcią i, jak pisze, wykradając to, czego nie mógł mieć w planie, odtworzył nasz architekt na kartach rysunków podkolorowanych wygląd najważniejszych, najcharakterystyczniejszych dla stylu »Louis XVI« części pałacu<sup>3</sup>. Gorliwość artysty zmagala się z niewdzięcznym zadaniem, przewlekając ukończenie, i choć wynik dla niego samego nie był dość zadowalniający, zapewnia on, że zdjęcia są dokładne, że rzecz starał się oddać prawdziwie, jak w naturze. Nie uznał tylko za odpowiednie przerysowywać w większych rozmiarach szczegółów bronzów i sprzętów, jako niedość pięknych. Ale sprzętów niebrak na poszczególnych widokach. Na innych skopjował kompozycję malowanego plafonu. W ten sposób praca Kamsetzera, służąca do zaspokojenia ciekawości króla, stała się też historycznym dokumentem, przyczynkiem do obrazu paryskiej architektury i sztuki stosowanej XVIII wieku (fig. 20).

Stosunek Kamsetzera do jego warszawskiego środowiska zaznacza się w sposób charakterystyczny posłaniem w podarku żonie i córkom Bacciarellego stalowego parasola, wachlarza, wstążek, wszystko »du dernier goût«, innym razem, już na odjeździe — kwiatów i piór, »petite chose qui n'a autre merite que celui de venir de Paris, et autre valeur que la bonne intention de leur serviteur«. Artysta oznajmia o zrobionym zakupie czterech nowości z zakresu rycin, mogących króla zainteresować (podaje ich tytuły i treść), o ukazaniu się ilustrowanych foljantowych wydawnictw podróży, wyszczególniając dla piękna rycin dzieło Houela: »Voyage pittoresque des iles de Sicile de Malte et de Lipari«. Nadmienia o dziele Choiseul-Gouffiera: »Voyage pittoresque de la Grèce«. Pierwsze tomy tych artystycznych publikacyj właśnie wtenczas wyszły. Ze strony króla dostał zlecenie odtworzenia dlań rysunkiem »Bagateli«, pałacyku ks. d'Artois, brata króla francuskiego. Gdy zabiegi o pozyskanie planów wprost od projektodawcy, architekta Bellangera, nie miały

<sup>1</sup> Szczegóły te zawdzięczam uprzejmości p. N. Dumolina, członka Komisji »du Vieux Paris«. <sup>2</sup> Rkps Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, »koll. autogr.«, nr 197, list 45 (Bacciarelli z Warszawy pod d. 29. XII. 1781). <sup>3</sup> Zbiór graficzny po królu Stanisławie Auguste, u. s., teka 173, nry 246–252.



19. J. Chr. Kamsetzer. Świątynia Konkordji w Girgenti. Poznań, Zbiory Towarzystwa Przyjaciół Nauk.  
Fot. R. S. Ulatowski.

skutku<sup>1</sup>, porozumiewał się z nim w tej sprawie Kamsetzer, a sam odszkicował ogród angielski pałacyku. Bellanger zabrał się do narysowania »Pawilonu«. Ostatnią sprawą, z którą zwracano się do Kamsetzera z Warszawy, było żądanie informacji o rozreklamowanym i niebywale zacenionym obrazie »Adam i Ewa« malarza Bounieu (Banieu). Opinia Kamsetzera, wyrażona wśród omówienia dobrych i złych stron obrazu, brzmi naogół zniechęcająco do kupna, a przy piśmie jego znalazła się jako załącznik wydana rycina tego obrazu.

Wśród tych wiadomości donosi w maju i w czerwcu o zdarzeniach znaczenia historycznego, o wyjeździe ks. d'Artois do Gibraltaru i o konsternującej klęsce morskiej pod Martyniką (admiral Rodney i hrabia de Grasse).

Francuzi ogółem nie pozyskali sobie sympatji gościa warszawskiego. Pisał o nich (17 marca):

Il ne faut pas croire, que les François sont aussi complaisant là, ou ils n'ont pas besoin de nous, comme ils le sont, quand ils cherchent faire fortune dans nos pays; il y en a cependant qui ont la merite d'etre fort prevenant, mais le nombre est très petite: le Chev: Roslin par exemple est un de ceux<sup>2</sup>. Au reste les artistes sont ici peu traitables, en partie tout occupé avec leurs affaires, et en partie si prevenu des leurs merites, quoique quelquefois très mediocre, comme s'il n'y avoit pas dans toute l'univers qui leurs puisse égalier.

<sup>1</sup> Rkps Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, »koll. autogr.«, nr 197, list 44 (Bacciarelli pod d. 18. V. 1782). <sup>2</sup> Jednak nie rodowity Francuz, lecz Szwed.



## 3

Nieprzejęty, jak ze wszystkiego widać, szczególnym zapalem ku Paryżowi, odrabiając to, co wypadło z programu i z okoliczności, wcześniej, bo już po dwóch miesiącach pobytu zaczyna Kamsetzer napomykać w listach paryskich o czekającym go wyjeździe do Anglii. Było to jego zasadą przewidywać podróże na dłuższy czas naprzód i naglić prośbami swego protektora każdorazowo o środki pieniężne, przyznawane wedle zapowiedzi, lecz nieraźno asygnowane bankom do wypłaty. Studium sztuki w Anglii nietylko było Kamsetzerowi przepisane, ale i jemu samemu, obejmującemu swym zawodem i architekturę ogrodniczą, zależało wiele na poznaniu kraju pięknych parków. Dlatego jest mu na rękę odwlekanie wyjazdu z Paryża aż do pory lata. W przygotowaniach swych położył nacisk na poduczenie się naprzód języka angielskiego i na zdobycie listów polecających do posła polskiego w Londynie, Bukatego, nienadsyłanych mimo przypomnień przez niedbalstwo odnośnych osób w Warszawie. Jakaś szczęśliwa sposobność ułatwiła mu odbycie podróży tanio, w towarzystwie możnej osoby. Był nią »un seigneur Piemontois Mr le Marquis Mossi de Moran«. Otwartą na nowo drogą morską przez Calais i Dover, gdyż wojujące ze sobą kraje już nawiązały komunikacyjne stosunki, dostał się Kamsetzer do Londynu dnia 6 lipca. Poprzedniego dnia widział brata królewskiego, księcia Gloucester, zdążającego przez Calais do Spaa.

Londyn zrobił na artyście korzystniejsze wrażenie od Paryża. Podobają mu się równo założone i czysto utrzymane ulice w przeciwstawieniu do pełnej błota francuskiej stolicy; domy skromne, ceglane, wewnątrz również celują czystością. Pośród kościołów i pałaców, nie tak licznych jak we Włoszech i Francji, trafiają się okazy pięknej architektury. »L'Eglise de St: Paul fut-elle à Rome, St: Pierre ne garderoit que sa grandeur enorme«. Ale tak wysoki wyraz uznania architekta-klasycysty ustępuje jeszcze zachwytowi miłośnika piękna natury i ogrodnictwa, jaki wzbudza »la belle campagne«, zieleń kraju. Wyszczególnia drogę z Dovru do Londynu, przebiegającą jakby przez piękny ogród, oraz wśród takiegoż krajobrazu płynącą i unoszącą wielkie statki Tamizę.

Nastąpiło oczywiście oglądanie will i ogrodów w okolicach Londynu, a to w miarę nawiązywania potrzebnych znajomości, odbywające się niekiedy z trudnościami, zwłaszcza póki nie zainteresował się nim rezydent Bukaty. Niema jednak wymienionych ani osób, ani posiadłości, ani wzmianek o rysowaniu czegoś dla pamięci.

Zdaje się, że do zasięgu tej podróży, ujętej tylko tak skąpem i ogólnikowem sprawozdaniem, należała miejscowość Bath, na co wskazywałoby może dopisanie tego słowa ręką króla na paryskim liście Kamsetzera, w którym tenże zamierza przeznaczyć dwa miesiące na pobyt w Londynie. Sławne podówczas Bath znał król Stanisław August z czasów swej młodzieńczej bytności w 1754 r. w Anglii, kiedy to świetne kąpielisko było jeszcze w zarodku swej piękności urbanistycznej<sup>1</sup>.

Odmienne niż w Paryżu artysta był w Londynie wolny od szczególnych zleceń króla, przynajmniej w pierwszej połowie pobytu. Zobowiązany był jednak, jak wszędzie w podróży, do wypatrywania łatwo kupnych a nieodzownych nowości

<sup>1</sup> Mémoires du roi Stanislas Auguste Poniatowski, I, St Petersburg 1914, p. 119 (ustęp pisany w roku 1775).



20. J. Chr. Kamsetzer. Z pałacu M<sup>me</sup> de La Reynière w Paryżu. Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka.  
Fot. L. Morozow.

artystycznych. Wynikiem tego było tym razem zalecenie do zbiorów królewskich serji widoków Londynu, rytowanych »à la maniere du lavis«.

Pobytu w Londynie nie przeciągnął Kamsetzer poza zapowiedziany przez siebie okres dwóch miesięcy, a omówił go ledwie w trzech listach (ostatni datowany z Londynu 30 lipca), poświęcając przytem sporo miejsca sprawom swych finansów, z racji myślenia podług zwyczaju zgóry o nowym etapie studjów, o Holandji.

4

Kraj ten przejechał Kamsetzer we wrześniu 1782, nie przekazawszy o tem nic zgoła oprócz wzmianki w liście, pisanym z Drezna 9 października, że pozostawił już za sobą Anglję i Holandję. Podróż powrotną przez Niemcy przerywał w Kassel, żeby wypełnić rozkazy króla, niewiadomo jakie, następnie zatrzymało go ponad program Drezno.

Z przydługiego ugrzęźnięcia w rodzinnem mieście wypadalo też artyście usprawiedliwić się, zwłaszcza że dostał dość niespodziewanie zasiłek królewski.

J'ai des affaires à arranger avec mes parens ici, outre cela j'y ai beaucoup des amis, tout le monde veut voir le petit Kamsetzer qui a vu le grand Sultan et la Mer-Noire, et mes anciens maitres aux quels je dois les premières principes de l'art, exigent aussi comme de droit, que je leur fasse un peu la cour.





21. J. Chr. Kamsetzer. Kościół św. Andrzeja na dawnej Via Flaminia (za Porta del Popolo) w Rzymie. Kraków, Muzeum Narodowe, depozyt Polskiej Akademii Umiejętności. Fot. J. Voigt.

Łatwo sobie wyobrazić w liczbie tych osób, które Kamsetzer ma na myśli, starego architekta Krubsaciusa.

Ze spraw dotyczących się sztuki artysta donosi o porozumiewaniu się swem z malarzem Graffem co do namalowanego wówczas portretu Fryderyka II. Sprawa ta interesowała Stanisława Augusta ze względu na projektowaną dekorację gabinetu konferencyjnego<sup>1</sup>. Okazało się jednak, że utwór Graffa był wykonany nie z natury i samemu

autorowi nie wydawał się odpowiednim, by zadowolić króla-znawcę. Drugim zleceniem, które Kamsetzer załatwia, jest zakup farb i pendzli dla Bacciarellego, jedne przywozi umyślnie z Pragi Riedel, inspektor galerji elektorskiej, malarz i rytownik, drugie musi sam zamawiać w Meissen. Te sprawunki, złe drogi i przeziębienie nie dały mu prędkiej opuścić Drezna. Przeszło dwumiesięczne goszczenie w niem nie uzewnętrzniło się nam artystycznie żadną pracą.

Wypadało jeszcze Kamsetzerowi być w Berlinie, tam miał zebrać potrzebne Bacciarellemu lub raczej królowi wiadomości o posągu czy obrazie Wenus (dzieła tego bliżej nie określa), tam projektował spędzić nie więcej niż dwa tygodnie, by m. in. doczekać się rozpoczęcia karnawału i być na wielkiej operze w tym czasie. O berlińskim pobycie wiemy jeszcze mniej niż o drezdeńskim, bo z jednego tylko listu, już zamykającego serję. Przybył do Berlina 12 grudnia 1782, jeżeli zaś rzeczy ułożyły się tak, jak pragnął, to stanął spowrotem w Warszawie w styczniu 1783.

Wiele jest opisów podróży, odbywanych ze Wschodu Europy do Włoch, Francji i t. d. w XVIII w., licząc do nich i korespondencje, podobne do niniejszej. Darmo jednak w tych wiadomościach o zagranicy, planowych lub przypadkowych, szukać uwzględnienia sztuki okiem znawcy, a wprost wyjątkowy to wypadek, gdy zabiera głos artysta. Architekt nasz nie pisze dziełka periegetycznego, ale czyż cała ta, choć jednostronnie znana korespondencja nie jest, przynajmniej ustępami, ciekawsza od dzienników i zapisków z podróży turystów, amatorów, obieżyświatów, jako bodaj

<sup>1</sup> Rkps Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, »koll. autogr.«, nr 308: Listy pisane do Bacciarellego (w nich — A. Graff z Drezna pod d. 28. I. 1782 i 6. IV. 1784).

jedyna w swym rodzaju pamiątka po naszych artystach dawnych wieków, zwłaszcza że odbiorcą listów jest też artysta? Przekazuje ona tyle sądów o środowiskach i zabytkach sztuki, poznanych w podróży, i zarazem zeznań klasykistycznego poglądu na świat, następnie pewną ilość nazwisk mistrzów współczesnych, wyraz przelotnych wprawdzie znajomości i osobistych stosunków, które jednak, kto wie, czy nie wniosły czego w załączkach do przyszłej twórczości, dalej epi-



22. J. Chr. Kamsetzer. Podziemie kościoła S. Martino ai Monti w Rzymie. Kraków, Muzeum Narodowe, depozyt Polskiej Akademii Umiejętności. Fot. J. Voigt.

zody turystycznych i artystycznych zetknąć się z przyrodą, wreszcie przebijające się rysy dość znacznego wykształcenia. Nie jest to sprawozdanie suche i nudzące, jeśli się wnika w treść ważniejszych ustępów poprzez formę z wyrozumiałością dla trudu artysty, wypowiadającego się w nierodzinnym języku i bez dostatecznego wyrobienia literackiego. Dodajmyż na koniec, by znaczenie tych listów podnieść z innej strony, że dzięki niektórym ustępom korespondencji można ściślej ustalić co do pochodzenia oraz lepiej zrozumieć i ocenić wiele szkiców i studjów Kamsetzera.

Plon rysowniczy z tej podróży, obficie dochowany niż z podróży grecko-tureckiej, obejmuje notaty zbierane pod kątem wyłącznie potrzeb architekta, odrisy, studja antyku, rysunki natchnione wrażeniem rzeczy oglądanych, przyczem widoki, zdejmowane gwoli malowniczości i dopełniane odpowiednią wkładką nastrojowości, wysuwają się na plan pierwszy w ambicjach podróżnika. Pracowitość jego, mierzona wynikami zwiedzań południowych Włoch i Sycylii, zdaje się słabnąć w natężeniu na obszarze Francji. Mało rysuje w Paryżu, z Anglii nie znamy żadnych jego kreśleń. Czyż istotnie poskąpił nam tych świadectw entuzjazmu dla tak ważnego etapu podróży, czy też zaginęły?

Ze szkicowników Kamsetzera, tyczących się podróży zagranicznych, ujawniły się dotychczas dwa niewielkie proste kajety (dość nadniszczone) o 24 i 13 zarysowanych stronicach. Znajdują się one w posiadaniu p. Kamili Zdziarskiej w Grotowicach pod Nowem Miastem nad Pilicą. Dostały się tam w ręce przodków obecnej właścicielki wraz z niektórymi pamiątkami po architekcie-pułkowniku Stanisławie



Zawadzkim i z tego powodu były uważane za jego notatniki<sup>1</sup>. Pierwszy z nich otrzymał napis: »Voyage de Neaples & de la Sicilie en 1781« (ręką Kamsetzera), gdyż artysta posługiwał się nim, poczynawszy od przybycia do Velletri aż do zatrzymania się w powrotnej drodze w Pestum; drugi, niezatytułowany, był w użyciu na odcinku drogi od Florencji po Isola Bella. Na kartach pierwszego zeszytu pojawiają się, to w samych ołówkowych zarysach, to w rzutach, wyciąganych potem piórem, lub podmałowiwanych bistrem, osobliwości miejsc, takie jak pałac i ogród Ginnetti w Velletri, studnia pod Mola, ruiny amfiteatru w Minturnum, grobowiec na bagnach pontyjskich, willa księcia della Bella Rosa, motywy krajobrazowe, jeden z Wezuwjustem (?), Langina i fragmenty oraz plany doryckich świątyń w Segeste, Selinuncie i Agrigentum na Sycylji i w Pestum. Te ostatnie, jako studja proporcji i konstrukcji, z cyframi pomiarów i zapiskami, robionemi dla siebie w języku niemieckim, panującym w zeszycie nad francuskim i włoskim. Urządzenie cysterny w Syrakuzach i pomniejsze zabytki, jak waza czerwonofigurowa w katedrze w Girgenti, dopełniają obrazu spostrzeżeń archeologa.

Drugi szkicownik, rozpoczynając się odrysami trzech rzeźb, podaje, z podobnemi jak tamten objaśnieniami, już tylko architekturę nowożytną: S. Spirito we Florencji, wieżę w Pizie, kuchnię w Albergo dei Poveri w Genui, »Sallon ou maisonnette de Campagne« za Genuą na drodze do Turynu (budynek układu centralnego), »S. Agostino à Piacenza de Vignole«, S. Annunziata w Parmie, fragment ogrodu na jednej z wysp Lago Maggiore, Isola Bella, — wszystko przeważnie w rzutach poziomych.

Jak to się zazwyczaj tyczy szkicowników, pamiątki te po artyście tem są interesujące, że pozwalają wejrzeć w sposób jego pierwszej pracy, są bezpośredniem odbiciem obcowania ze sztuką i naturą. Pozatem drugi wynagradza lukę w korespondencji odnośnie do wyjazdu z Włoch.

Okazalej i co do liczby i co do efektu przedstawiają się rysunki Kamsetzera, wykonywane na luźnych kartach, czyto wprost z natury, czy z własnych pomocniczych notatek i z pamięci. Główny ich zasób, przechowywany w krakowskiem Muzeum Narodowem, i reszta: w Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Poznaniu, w warszawskiem Muzeum Narodowem i w warszawskiej Bibliotece Uniwersyteckiej, wskazują, że listy z podróży włoskiej często — rzecz jasna — nie protokołowały wszystkiego, co przybywało w szkicownikach i pomnażało teki. W zbiorze krakowskim spotyka się np. rysunki z Rzymu, jak S. Andrea fuori della Porta del Popolo (fig. 21), Villa Madama, »construite par les dessins de Raphael d'Urbino de Jules Romain«, Villa Negroni, pałac Corsini, podziemia S. Martino ai Monti (fig. 22), Colosseum, Grobowiec Plaucjuszów (fig. 23), zabytki starorzymskie z Albano (grób tak zwany Horacjuszów i Kurjacjuszów), Pozzuoli, Kapua, Cumae (fig. 24), Baiae, Pauzylip i t. d. Jeszcze bujniej przedstawia się praca na Sycylji, tu zgodnie zresztą ze słowami listu z Katanji (8. VI. 1781): »j'ai voyagé toujours la plume et le crayon à la main«, i ze świadectwem składanem w szkicowniku. Przedewszystkiem plon z Agrigentum, szereg pięknych utworów w zbiorze krakowskim, oraz, zdaje się, pochodne od nich, może późniejsze powtórzenie w poznańskim (fig. 19).

<sup>1</sup> Uwagę na nie zwrócił mi p. Witold Kieszkowski, mgr fil.



23. J. Chr. Kamsetzer. Grobowiec Plaucjuszów na dawnej Via Tiburtina poza Rzymem. Kraków, Muzeum Narodowe, depozyt Polskiej Akademji Umiejętności.

*Fot. J. Voigt.*

Potem inne pamiątki: Selinunt, Segeste, Katanja, Syrakuzy, Palermo z najgłówniejszymi osobliwościami. Antyk jest zawsze wyrazem najgorętszych umiłowań i na pierwszym miejscu. Rolę w wyborze odegrywa monumentalność, tradycja legendarna, innym razem — tylko niespotykana osobliwość, pokazywana turystom: podziemia kapucyńskie, piększone zmumifikowanymi trupami i kościotrupami, lub okolica, kiedyś lawą zalana, a teraz powoływana do życia.

Zewnątrz wpada w oczy znakowanie niektórych rysunków, jako znakowanie tablic. Widać w tem, podobnie jak wśród rysunków z Turcji i Grecji, powzięty zamysł jakiegoś albumu, zakrojonego na 30 kart zgórą (najwyższy cyfrowo znak: »Tab: 31«).

Zbyt obfity jest artystyczny materiał podróży z lat 1780—82, a w tej postaci, jak tu wskazano, jeszcze niepełny, — aby móc szczegółowo wszystko omówić. Duch twórczości, w której ołówek i pędzel malarski wzięły górę nad miarą i rachunkiem architekta, przejawiał się najdoskonalej w znanym już z podróży Kamsetzera na Wschód typie wedut. Ruina, skała, grotta, roślinność, kościół, pałac,





24. J. Chr. Kamsetzer. Porta Felice w Cumae. Kraków, Muzeum Narodowe, depozyt Polskiej Akademji Umiejętności.

Fot. J. Voigt.

grupa ludzi w odpowiednim ustąpieniu, człowiek zaprzątnięty czymś lub w kontemplacji, bydłę, pies, jakiś wyimek życia wśród cisy przestrzeni i kamienia, jakieś skonstrastowanie terażniejszości przeszłością — oto wogóle motywy najczęstsze ku zestrojeniu całokształtu widoku. Wielka, poza zdjęciami i odrysami, ilość notatek dla pamięci służy artyście za osnowę do rekon-

strukcyj i do komponowania fantazyjnych pokazów architektury. Motywy, a nieraz rzecz cała, okazują się cenne jako materiał archeologiczny, historyczny i wogóle informacyjny.

Tusz lub bister, umiejętnie używany, oddaje wdzięcznie skalę tonów i efekty światłocienia. Dobrały się tu ze sobą składnie przedmiot i środki artystyczne. Wyjątkowo tylko do niektórych ujęć i efektów byłyby kompetentniejszymi pędzel i paleta malarza-kolorysty. Pisał to sam Kamsetzer, przesyłając lawowany barwami widok świątyni w Tivoli (*«Il faut être plutôt peintre qu'architecte»*, list z 9. XII. 1780).

Jak porównawczą skalę dla odtwórczych badań Kamsetzera w zakresie widoku i życia Wschodu tworzą ilustracje Hilaire'a w dziele: *Voyage pittoresque de la Grèce*, tak dla tego okresu nie od rzeczy będzie odwołać się do dzieła malarza Jana Houela: *Voyage pittoresque de la Sicile*, przykładu jednego z kilku współczesnych wydawnictw o podobnym temacie. Musi istnieć pokrewieństwo między artystycznymi sprawozdaniami z tych samych rzeczy, choć widzianych w tym wypadku przez Francuza i Sasa, tylko że antyk i idylla w widoku u Houela zdają się być poddane większej idealizacji i ujęte z większą zawodową finezją. Są to pozatem gwasze i akwatinty.

Utwory Kamsetzera zbliżają się do rysunkowego działu prac Niemca, Filipa Hackerta, który wówczas odtwarzał nastrojowo rzymską Kampanję, szukał przedmiotu swych wedut na Sycylji i gdzieindziej. Ale u Kamsetzera silniej wybija się architektoniczne czucie brył i przestrzeni, tam, gdzie to dyktuje sam temat, oraz w rozplanowaniu szczegółów i budowie kompozycji.

Wyraźnie też przejawia się wpływ sztuki Piranesich. Czarowne scenerje Giovanbattisty znał Kamsetzer z pewnością za wczesnej młodości w Dreźnie. Wtajemniczenie się w świat wyobraźni mistrza wzmogło się teraz zarówno po zobaczeniu większej ilości jego rycin, jak i ich źródeł, tudzież wskutek osobistej styczności z Franciszkiem Piranesim. Dość spojrzeć na wybór przedmiotu i kunsztowny swia-

tłocień. Trzy naśladownictwa »Więzień« Piranesiego w zbioru rysunków Kamsetzera w Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu, sąsiadujące z widokami nadmorskimi w rodzaju Józefa Verneta, żywo przypominają ten związek. Piranesi, ojciec i syn, byli szczególnymi duchowymi doradcami artysty, gdy — wiadomo podług jakich uczuciowych drogowskazów — odbywał wędrówkę po włoskiej ziemi za bytków.

Za przykład takich podniet i trwałości upodobań Kamsetzera może służyć jedna z jego artystycznych fantazji rysunkowych na temat starożytnej Romy: karta dochowana w zbiorach Pawlikowskich w Ossolineum we Lwowie (fig. 25), pochodząca z r. 1784, a więc z okresu po opisanych wyżej podróżach.

Rysownicza zdobycz Kamsetzera z pobytu we Włoszech, serja mnogich szkiców i rysunków krajobrazowych, nie jest jakimś *unicum* wśród tego, co architekci współcześni wywozili jako plon podróży zawodowych. Podobne widoki zdejmował z natury, lub konstruował w wyobraźni, nasyconej antykiem i Anglik R. Adam<sup>1</sup> i Francuz L. J. Desprez<sup>2</sup> i niejednym z przedstawicieli tych lub innych krajów, — żeby jeszcze na odmianę wspomnieć, zamiast znanych, zapomniane nazwisko: M. Nowosielski<sup>3</sup>. Ale bodaj ze wszystkich bliższych nam architektów klasycystów, Kamsetzer wysunął się w tym kierunku na plan pierwszy.



25. J. Chr. Kamsetzer. Brama rzymska (fantazja architektoniczna). Lwów, Zbiór Pawlikowskich w Ossolineum.

Fot. K. Skórski.

<sup>1</sup> Bolton A. T., *The Architecture of R. & J. Adam 1758–1794*, London 1922, vol. 1, p. 22.

<sup>2</sup> Wollin N. G., *Gravures originales de Desprez*, Malmö 1933, p. 170. <sup>3</sup> *Allg. Lexikon der bild. Künstler begr.* von U. Thieme u. F. Becker, 25 Bd., Leipzig 1931 (notatka o Nowosielskim przez Z. Batowskiego).



Wymieniając Kraków jako miasto reprezentowane najobficiej rysunkami, tyczącami się niniejszego tematu, przypisując Kamsetzerowi kilkakrotnie większą ilość prac w Muzeum Narodowym, niż się to uzewnętrznia ogółowi przez ich wystawienie i katalogi, wypada mi zakończyć wiązką wiadomości muzealnych, bodaj że wyjaśniających pochodzenie i znaczenie krakowskich rysunków.

Architekt, który mało budował, a dużo rysował, o którym może z zawiści mówiono, że jest dobrym rysownikiem, ale złym budowniczym<sup>1</sup>, Kamsetzer utrzymał się też po śmierci przedewszystkiem w rozgłosie swych szkiców z podróży za granicę Polski i dzieł rysunkowych o innych tematach. Koła amatorów i antykwarskie podawały o nim tradycję z rąk do rąk, operowały też materiałem dość obfitym. Artysta był płodny, a przytem zbyt przedsiębiorczy, aby ograniczać się do jednego egzemplarza utworu; a szkiców »bruljonów« zwiózł przecie poddostatkiem. Tym zakładowym kapitałem ratował się zapewne w ostatnich latach życia od biedy.

Oferta sprzedaży odziedziczonych rysunków przez wdowę po artyście, skierowana do Stanisława Augusta, i inwentarz spadkowy z r. 1796<sup>2</sup> przekazały wiadomość o wielu pracach, podając ich treść, ilość i wartość szacunkową (m. in.: »Rysunki dla króla JMci, Widoki Grecyi, Włoch &c okazujące« w ilości 99 sztuk, oszacowanych na 4986 fl., i inne: »rysunki ordyn.[arne]«, jeszcze liczniejsze, lecz pomieszczone w połowie z architektonicznymi i razem z już cytowaną pozycją: »Woiaż do Konstantynopola y Grecyi«, nisko oszacowane na 319 florenów).

Na początku XIX w. do posiadaczy rysunków Kamsetzera liczył się Stanisław Pieniążek, podówczas wzięty warszawski adwokat, który młodością sięgał czasów Stanisława Augusta, miewał wiele styczności z jego rodziną z racji późniejszego prowadzenia jej interesów, a nawet chlubił się posiadaniem otrzymanej z rąk Stanisława Augusta książkowej pamiątki, w czasie gdy był pisarzem sądów sejmowych i wojskowych w roku 1792<sup>3</sup>. Z łatwego w owych czasach i okolicznościach zakupu (np. okazji, jaką królowi nastręczyła Kamsetzerowa) posiadał Pieniążek w jednym ze swych majątków, Łagowie pod Lublinem, pokaźną, podziwianą współcześnie kolekcję rysunków<sup>4</sup>. Przed śmiercią w r. 1839 włączył ją w zapis darowizny »na korzyść Nauk Akademii Krakowskiej«, w której się kształcił<sup>5</sup>. Ale tylko książki po Pieniążku znajdują się dzisiaj w Bibliotece Jagiellońskiej, o rysunkach zaś nie wiadomo<sup>6</sup>. Ponieważ wiele tytułów prac Kamsetzera we wspomnianych wykazach jego pośmiertnej spuścizny odpowiada treści rysunków w Muzeum Narodowym w Krakowie, utożsamienie więc tego zbioru ze zbiorem masy spadkowej Kamsetzera jest rzeczą prosto się nasuwającą. Jako pośrednie ogniwa posiadania rzeczywistych lub nominalnych po roku 1796 możnaby wstawić: adwokata Pieniążka, Bibliotekę Jagiellońską, Towarzystwo Naukowe i — na podstawie pieczętek na kartach oraz zapisek w inwentarzu Muzeum Narodowego — Akademię Umiejętności.

<sup>1</sup> Rkps Biblioteki Narodowej w Warszawie, Zbiór Biblioteki Raperswilskiej, nr 63, u. s., (listy Alberta Lessla z Warszawy do syna Fryderyka, nr 1 z dnia 15. X. 1791 r. i nr 41 z dnia 10. VII. 1793 r.).

<sup>2</sup> Jak przyp. 5 na str. 174. <sup>3</sup> Testament Stanisława Odrowąż Pieniążka, z daty Łagów 7 lipca 1839 r., uwierzytelniony wypis z daty Radom 6 maja 1840, w aktach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie.

<sup>4</sup> Jak przyp. 3 na str. 178. <sup>5</sup> Testament Stanisława Odrowąż Pieniążka, u. s., (»księgozbiór... wraz z pięknym zbiorem rysunków własną ręką Kamsetzera, Budowniczego Stanisława Augusta Króla Polskiego robionych«). <sup>6</sup> Księga ofiarodawców Biblioteki Jagiellońskiej (»Liber benefactorum«) pod datą 31 maja 1844.

## ANNEKS

*Załącznik do listu Kamsetzera, wysłanego z Büyük-Dere, dnia 9 sierpnia 1777. Rękopis Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie nr 782<sup>1</sup>.*

## Specification

des dessins faites dans le Voyage de Constantinopel et de la Grece,  
par JCKamsetzer

## De Constantinople

- Vue générale de la pointe du Serail avec un grand morceau de la ville et de tous ses environs, prise du Jardin de l'hôtel de Pologne à Péra [\*BNW].  
Vue de la Porte d'or au Sept Tours [\*\*\*...].  
Vue de L'Obelisque et Pyramide avec la Colonne tordue sur l'Hypodrom.  
La Colonne brulée.  
Le Piedestal de la Colonne d'Arcadius et d'Honorius.  
Le Chapiteau de la Colonne de Marcian.  
Vue d'une grande Cisterne ancienne, avec son Plan géométrique.  
Esquice du Pallais de Constantin.  
Vue de l'aqueduque de Justinian à Bourgas, avec son Plan et Elévation géométrique.  
Vue d'un autre Aqueduque à Bourgas [\*\*209].  
Vue de l'Aqueduque de'Ibrahim Bacha à Bakscikö.  
Vue d'un grand Reservoir d'eau à Bourgas.  
Vue de Fenneraki.  
Vue de l'Embouchure de la mer noire [\*\*210].  
Vue de la Collonne Pompeii.  
Vue de Fenner Bachcisi.  
Les habillements des femmes turques, greques, armeniennes, etc: apres la nature.  
Les Esclaves au Harem, leur danse, leur Musique etc.  
Un Harem avec toute sa manificence.  
Réprésentation d'une Comédie turque, comme elle se fait à leurs noces.  
Les Plans et Elevations d'un petit Bain particulier, desiné d'après un des plus jolis qui se trouvent ici.  
Les Plans et Elevations d'un grand Bain publique de Constantinople.
- Vue des Dardanelles en sortant de Constantinople [\*\*216].  
Vue des Dardanelles en y entrant [\*\*215].  
Deux Vues des Chateaux vieux à l'entrée du Canal.  
Quelques Esquisses de Troye ruinée.

## De Smirne

- Vue générale du Golfe et de la ville [\*\*217].  
La tête de l'Amazône qui se trouve au Chateau de Smirne.  
Quelques beaux Bas-reliefs.  
Plan et élévation d'un fort beau Chapiteau romain qui s'y trouve.

## D'Athène

- Vue du Pantheon de l'Empereur Adrian avec la Porte de Theseus et l'ancienne Stade [\*\*224]  
Un Plan geometrique du même Pantheon donc ne restent que quelques colonnes.  
Esquise de la Cittadelle.

<sup>1</sup> W powyżej wiernie przytoczonym tekście wskazano obok niektórych pozycji, że rysunki, niemi objęte, są znane. Litery BNW w nawiasie, poprzedzone gwiazdką [\*BNW], odnoszą się do zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie (dział z daru A. hr. Branickiego w Wilanowie). Cyfra w nawiasie, poprzedzona dwiema gwiazdkami [\*\*...], oznacza, że rysunek znajduje się pod tym numerem w Zbiorze Graficznym po królu Stanisławie Augustie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, w tece 173. Cyfra z trzema gwiazdkami [\*\*\*...] jest odsyłaczem do tek Muzeum Narodowego w Krakowie. W utożsamianiu rysunków można mieć wątpliwości, czy każdorazowo natrafia się na egzemplarz wymieniony w wykazie artysty, a nie na jego szkic lub powtórzenie. To drugie tyczy się np. identyfikacji pozycji pierwszej.



Vue de la lanterne de Demosthènes avec l'Hospice de Capucins [\*\*223].

Plan du Temple de Thésé.

Plan d'un ancien tombeau nouvellement découvert.

Vue du Temple de Minerve Suniade au Cap de colonnes [\*\*222].

#### De Scala nova

Vue du port et de la ville [\*\*218].

Plusieurs esquisses des ruines d'Ephèse avec trois bas-reliefs qui se trouvent sur une de ses portes.

#### De Samos

L'Entrée dans la grotte, et la seule Colonne qui reste encore du Temple de Junon avec sa Base.

#### D'Antiparos

L'Entrée dans la celebre grotte de cette Isle [\*\*221].

#### De Naxia

La Porte du Temple de Bacchus.

Les habillements des femmes de Smirne [\*\*227], d'Athènes, de Paros [\*\*235], d'Antiparos, de Naxie [\*\*236], de Tine [\*\*233], de Mycone [\*\*231], de Samos [\*\*229], de Météline [\*\*230] et de Scio [\*\*232].

Vue des detroits de Gallipolis [\*\*214].

Vue d'une ancienne Eglise greque à Silivrie [\*\*206 bis].

Esquisse de Ponto-picalo.

NB. Ce ne sont encore là que les principeaux dessins que j'ai fait, car il me reste encore une quantité des ébauches donc je ne puis faire le catalogue ici.

## JOHANN CHRISTIAN KAMSETZERS KUNSTREISEN IN DEN JAHREN

1776—77 und 1780—82

(Zusammenfassung).

J. Chr. Kamsetzer, geboren 1753 in Dresden, an der dortigen Akademie als Zeichner und Architekt ausgebildet, seit 1773 im Dienste Stanisław Augusts in Warschau<sup>1</sup>, wurde von diesem kunstliebenden König zwei Mal wegen Bereicherung seines künstlerischen Wissens ins Ausland geschickt.

### I

Im Jahre 1776 ging eine polnische Gesandtschaft zwecks Anbahnung freundschaftlicher Beziehungen mit der Ottomanischen Pforte nach Konstantinopel. An ihrer Spitze stand der Kammerherr K. Boscamp-Lasopolski als Internuntius und bevollmächtigter Minister der Republik mit einem zahlreichen, repräsentativen Gefolge. Ihn begleitete Generalmajor Baron K. E. F. Coccei, Kommandant der Krongarden. Kamsetzer wurde dieser Gesandtschaft beigegeben, um die Ereignisse auf der Reise und am Ziel zu illustrieren, die Pläne von besonders interessanten Bauten aufzunehmen und Eindrücke, welche seine Schöpferkraft anregen sollten, festzuhalten. Die Reise des Künstlers dauerte vom November 1776 bis Dezember 1777.

Eine beträchtliche Menge von Archivmaterial und von Zeichnungen Kamsetzers geben uns die Möglichkeit diese Reise in ihren Hauptabschnitten zu verfolgen. Von den Skizzen, die als Anlagen mit den diplomatischen Depeschen Boscamps nach Warschau gesandt wurden (Handschriften: Hauptarchiv Warschau, Czartoryski-Museum Krakau<sup>2</sup>), haben sich folgende erhalten: der Zug der Gesandtschaft bei Kamieniec Podolski, der Dnjestr-Übergang bei Chocim (Abb. 1), der Einzug in die moldauische Hospodaren-Residenz zu Jassy und der Einzug in die Sultanstadt (Abb. 2). Vom 12 Februar an weilte der Künstler in Konstantinopel. Hier entstanden, ausser den Darstellungen der feierlichen Audienzen beim Grossvesir (Abb. 3) und beim Sultan, viele Zeichnungen von Merkwürdigkeiten der

<sup>1</sup> Warszawa. <sup>2</sup> Kraków.

Stadt und ihrer Umgebung. Im Frühjahr bereiste Kamsetzer als Begleiter Coccei's die Küste Kleinasiens, Griechenlands und den Archipelag und trat Ende Juli den Heimweg an. Einer besonderen Instruktion gemäss sollte er einen Umweg über die Krim machen, aber die Überquerung des Schwarzen Meeres misslang wiederholt; nach mehrwöchigen Irrfahrten sah er sich gezwungen über den Balkan nach Polen zurückzukehren. Bei der Abreise aus der Türkei verfasste Kamsetzer ein Verzeichnis seiner künstlerischen Arbeiten (Vollständiger Abdruck s. o., S. 205—206).

Ein grosser Teil der Ergebnisse dieser Reise ist in der graphischen Sammlung Stanisław Augusts in der Universitätsbibliothek zu Warschau erhalten. Hier sieht man die für den König angefertigten architektonischen Aufnahmen der Moschee Aja Sophia, sodann auf der Mehrzahl der Blätter Ruinen von antiken Bauwerken, oftmals unter starker Berücksichtigung der sie umgebenden Landschaft; es finden sich auch byzantinische und türkische Baudenkmäler vor. Manchmal ist der Vordergrund durch das Meer eingenommen, manchmal wird die Natur selbst zum Gegenstand des Bildes, das gewöhnlich mit Bister oder Tusche laviert ist.

Ähnlich den Künstlern, die damals den Orient bereisten, zeigt auch Kamsetzer ein Interesse an Typen und Volkstrachten und stellt diese in seinen Aquarellen dar. Mit ihren Besonderheiten sind folgende Ortschaften vertreten: Konstantinopel (Abb. 8, 9), Burgas, Silivri (Abb. 6), Gallipoli, die Dardanellen, Troja (Abb. 5), Smyrna, Ephesos, Scalanova, die Insel Antiparos, Athen, das Kap Kolonnäs (Sunion) und Amastro am Schwarzen Meer. An Ethnographischem sieht man Frauentrachten, vorwiegend der Eingeborenen vom Archipelag (Abb. 7). Einige Zeichnungen sind dokumentale Beiträge für die Topographie und den Zustand der Denkmäler, wie z. B. in Athen das »choragische Monument« des Lysikrates, das damals noch in das Kapuzinerhospiz (Abb. 4) eingezwängt war.

In der Nationalbibliothek zu Warschau befindet sich eine aus den Sammlungen im Schloss zu Wilanów stammende Ansicht der Serailspitze in Stambul; eine kostbare kolorierte Variante davon befindet sich im Privatbesitz zu Warschau. Dieses zweite Exemplar überreichte Kamsetzer dem König zu seinem Namenstag im Jahre 1779. Es ist das typische Beispiel einer effektvollen Vedutte, von einer Staffage belebt, durch deren Originalität und Feinheit der Künstler sich stets auszeichnet. Eine andere Aquarellzeichnung, eine Ansicht von Yedi Kule mit dem Goldenen Tor, befindet sich in der reichen Sammlung Kamsetzer'scher Blätter im Nationalmuseum zu Krakau.

Nicht alle Zeichnungen von dieser wie von der folgenden Reise wurden nach Warschau geschickt oder mitgebracht; einzelne, und zwar die am sorgfältigsten ausgeführten, arbeitete der Künstler nach Skizzen in Warschau selbst.

Die Zeichenblätter von Kamsetzer's Reise lassen sich in gewissem Masse mit den Illustrationen des zeitgenössischen Werkes: »Voyage pittoresque de la Grèce«, das auf Veranlassung des Grafen Choiseul-Gouffier entstand, vergleichen. Die Früchte der Arbeit Kamsetzer's berechneten dazu, ihn zu den Malern der Ruinen von Hellas und der Türkei zu zählen, wie es seine Zeitgenossen J.-B. Hilaire und andere »Bosphorusmaler« und »Levantemaler« waren.

## II

Drei Jahre nach dieser Orientfahrt bereiste Kamsetzer, diesmal selbständig, im Auftrage des Königs die Länder Süd- und Westeuropas. Er war in Wien (Abb. 10), darauf in Italien; nach Italien kam er über das Etschtal und fuhr über Verona, Vicenza, Padua (Abb. 12), Venedig, Ferrara, Bologna, Rimini, Ancona (Abb. 11), Foligno und Terni nach Rom. Nach zwei Ausflügen in den Süden (einmal nach Neapel, dann nach Sizilien und Malta) verliess er über Florenz, Pisa, Genua, Piacenza, Parma, Mailand und vermutlich Turin das Land. Weiterhin weilte er in Paris und London und kehrte über Holland, Dresden und Berlin zurück. Er hatte Warschau am 12. April 1780 verlassen und kam im Januar 1783 heim. Die längste Zeit verweilte er in Rom (über neun Monate) und in Paris (über ein halbes Jahr), kürzer in England (nicht ganz zwei Monate).

Über diese neue Reise sind wir gut unterrichtet und zwar durch die brieflichen Berichte, die Kamsetzer in französischer Sprache dem Fürsprecher der Reise, dem Maler Marcello Bacciarelli, erstattete, mit der Absicht, ihren Inhalt den königlichen Mäzen erfahren zu lassen. Sie befinden sich, mitsamt dem Bruchstück der die letzten Erlebnisse der türkischen Reise betreffenden Korrespondenz, in der Universitätsbibliothek zu Warschau.

Die Aufgaben des Unternehmens, reichhaltiger infolge der längeren Zeitspanne und des grösseren Gebietes, bestanden in dem genaueren Studium von Bauwerken und Gartenanlagen, dem Sammeln von Ornamentmustern, der Übermittlung der vom König verlangten



Palastpläne, dem Auffinden von leicht erhältlichen Kunstneuigkeiten, der Verfolgung von Festen und Schauspielen sowie in landeskundlichen Ausflügen. Das Verhältnis Kamsetzers zur Antike äussert sich in enthusiastischer Beobachtung und starkem, bis zu Vermessungen sich steigerndem Forschungseifer (wie z. B. bei den Tempelruinen in Paestum und auf Sizilien), sein Verhältnis zur neueren und zeitgenössischen Baukunst in der Verherrlichung der Klassizisten, vor allem Palladios, in der Erklärung Vanvitellis zum besten italienischen Architekten des Jahrhunderts, in der Herabsetzung der St. Peterskirche in Rom gegenüber der St. Paulskathedrale in London und in der Geringschätzung des »alten französischen Geschmacks« (Rokoko). Die Welt der Kunst erweiterte sich für Kamsetzer durch Anknüpfung der Bekanntschaften mit Künstlern in Wien, Venedig (Temanza), Rom (Fr. Piranesi) und Paris (Roslin u. a. m.). Die Briefe des Künstlers enthalten ausserdem Erwähnungen anderer Personen und damaliger Ereignisse und spiegeln viele Geisteszüge und Erlebnisse aus dem täglichen Leben wieder. Eines besonderen Hinweises bedarf der Bericht über eine Ätnabesteigung. Unter den veröffentlichten oder in Manuskripten vorliegenden Beschreibungen der Reisen, die im XVIII. Jahrhundert aus dem Osten Europas nach Italien, Frankreich usw. gemacht wurden, fällt der Briefwechsel Kamsetzer-Bacciarelli durch die stärkste Beachtung der besuchten Kunstwerke und Kunstfragen im Allgemeinen auf.

Die Mehrzahl der Zeichnungen von dieser zweiten Reise ist im Nationalmuseum zu Krakau festgestellt worden (ca 80 Blatt). Sie bilden die Ausbeute des Aufenthalts in Rom und seiner näheren und weiteren Umgebung (Abb. 13—18, 21—24), in Süditalien und Sizilien (Abb. 19). Andere befinden sich in der Sammlung der Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften in Posen<sup>1</sup>, im Nationalmuseum zu Warschau, im Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek in Warschau, sowie im Lande verstreut in Privathänden. Kürzlich kamen zwei kleine Skizzenbücher, die eine Lücke in der italienischen Reiseroute ausfüllen, zum Vorschein.

Den Inhalt der Arbeiten Kamsetzers bilden meist die in den besuchten Orten gesehenen Besonderheiten der Kunst, Kultur oder Natur, vedutten- oder genreartig erfasst, in Tusche oder Bister, manchmal in Aquarell gearbeitet, wie die Ansicht des Rundtempels in Tivoli (Abb. 13) oder die Feuerwerksarchitektur zum Dauphin-Geburtstag (beide in der Universitätsbibliothek zu Warschau). Das Zeugnis einer im Briefen beschriebenen besonders umständlichen Arbeit bilden die in derselben Sammlung sich befindenden Aquarellaufnahmen des Palais der M<sup>me</sup> de la Reynière in Paris (Abb. 20). Aus rein architektonischem Interesse entstanden die von Originalplänen gewonnenen Kopien der Maria-Maddalena-Kirche zu Venedig und die Aufnahmen des Tempels zu Tivoli (im Privatbesitz in Warschau).

Die ausländischen Zeichnungen Kamsetzers und seine Reiseberichte ergänzen und erklären sich gegenseitig. Dadurch erscheinen die Erlebnisse des begabten, empfindlichen und gut geschulten Künstlers ungewöhnlich plastisch und es wächst das Verständnis für diesen Architekten, in welchem der Zeichner Überhand nahm. Mag er sich nun an die damaligen Maler der orientalischen und italienischen Naturschönheiten anlehnen oder architektonische Motive nach Art Piranesis interpretieren und behandeln (Abb. 25), ist er doch nicht weniger interessant wie als anmutiger Raumkünstler in seinen Entwürfen für Warschauer Bauten, besonders für das Schloss und das Łazienki-Palais. Seine klassizistische Einstellung dürfte durch seine Reisen eine Stärkung erfahren haben.

Kamsetzer gehörte während seines weiteren Aufenthalts in Polen, bis zu dem im Jahre 1795 in Warschau erfolgten Tode, zu den führenden Vertretern des Klassizismus.

<sup>1</sup> Poznań.